Lăcrămioara Petrescu

POETICA PERSONAJULUI ÎN ROMANUL LUI CAMIL PETRESCU

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CONEX
II 333.973

JUNIMEA

213403

LĂCRĂMIOARA PETRESCU

POETICA PERSONAJULUI ÎN ROMANUL LUI CAMIL PETRESCU

066207
B.C.U. - IASI

JUNIMEA - 2000

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

821.135.1-081-31 (Petrescu, Camil)

Literatura română
Roman
Poetică

Petrescu, Camil
Poetica

23.06.2000
B.C.U. „M. EMINESCU"
- IAŞI -
acc 832.685

Redactor: MARIUS CHELARIU
Tehnoredactare : MIHAI BUJDEI

Aparut 2000. Format 61x86/16.
Bun de tipari la 16.II.2000-02-17
Editura "JUNIMEA", B-dul Carol I, Nr.3-5
IAŞI – ROMÂNIA

Tipărit la S.C. "S.L. & F" SRL Iaşi

© Editura Junimea Iaşi, Bulevardul Carol I, nr. 3-5
ISBN: 973-37-0515-2

BCU IAŞI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

CAPITOLUL I
- SPRE O POETICĂ A PERSONAJULUI..... 7
1.1. Personajul literar – categorie a ficțiunii..... 7
1.2. Autorul și Personajul
sau despre nostalgia literaturii..... 16
1.3. Personajul în literatura subiectivă..... 24
NOTE (cap. I)..... 39
CAPITOLUL II
- PERSONAJUL CA FORMĂ ÎN EVOLUȚIE..... 43
2.1 O partitură schimbată..... 43
2.2 Paratopia Personajului..... 45
2.3 În căutarea formei..... 47
2.4 Tiparul teatral..... 51
NOTE (cap. II)..... 57
CAPITOLUL III - IDENTITATE ȘI DISCURS..... 59
3.1 Dispozitivul narativ..... 59
3.2 Bio - grafia Personajului..... 60
3.3 Confesiunea in actu..... 69
3.4 Personajul și conștiința textului..... 78
3.5 Personajul și funcțiile „textului" autobiografic... 79
3.6 „Cititor intim"/ destinatar:
funcționalizarea lecturii..... 81
3.7 Motivația textului în sfera Personajului..... 84
3.8 Notația „eterogenă" și construirea informației... 87
3.9 Personajul și instanța „documentară"..... 91
3.10 „Document" romanesc și „(auto)biografie"..... 95
NOTE (cap. III)..... 99
CAPITOLUL IV
- *PERSONAJUL: TREPTELE CONFIGURAȚIEI*.... 101
4.1.1 Proiectul auctorial..... 101

4.1.2 Personaj şi ideologie..... 104
4.1.3.Tematica normativă: către o „autoritate" ideologică a textului..... 115
4.2 Personajul şi opera autoreferențială..... 118
4.2.1 Autoreferențialitatea generică..... 118
4.2.2 Autoreferențialitatea po(i)etică..... 129
4.2.3 Autoreferențialitatea auctorială..... 131
NOTE (cap.IV)..... 135
CAPITOLUL V - EXCURS TEMATIC..... 137
5.1. Romanul mistificări..... 137
5.2. Personajul şi semantica titlului..... 140
CAPITOLUL VI 145
- PERSONAJUL ŞI LIMBAJUL IMAGINII.....
6.1. Imagine şi discurs romanesc..... 145
6.2. „A vedea"..... 147
6.3. Descrierea..... 148
6.4 Descrierea „personalizată"..... 151
6.5 Descrierea funcțională..... 153
6.6 Portretul Personajului..... 156
6.7 Funcțiile portretului în romanul camilpetrescian. 164
6.7.1 Interioritate /vs/ exterioritate..... 164
6.7.2. În foaierul romanului..... 170
6.8 „Corps de femmes"..... 172
NOTE (cap. VI)..... 179
ÎN LOC DE CONCLUZII - RESCRIEREA..... 180
Note..... 189
BIBLIOGRAFIE..... 190

BCU IAŞI UNIVERSITY LIBRARY

CAPITOLUL I

SPRE O POETICĂ A PERSONAJULUI

1.1. Personajul literar – categorie a ficțiunii

Lumea imaginară (un „dublu al realului")[1], se construieşte, în opera literară, ca alternativă la cea adevărată. Trăsăturile care o fac integrabilă unui model, (re)cunoscut de cititor, sunt investite mai ales în „ființele" care o populează şi care îi dau sens, Personajele. Importante sau secundare, acestea există, la rândul lor, într-un regim cu totul particular, care ține de facultatea de a construi mental atât a creatorului, cât şi a cititorului. Dimensiunea i-reală a Personajului este contrazisă de o singură evidență materială: cartea, „referent" în acelaşi timp concret şi abstract, care-i conferă un mod de existență paradoxală. Personajul este proiectat, ca imagine, în operă, care devine purtătoarea unui „cod" în stare virtuală, până la „realizarea" sa/de-codarea, în procesul lecturii. Se spune, de aceea, că o construcție desăvârşită a acestuia se înfăptuieşte numai prin consumarea totală a materiei cărții. Rolul constitutiv al lecturii,[2] în privința Personajului, vorbeşte despre un traseu complex, necesar „instituirii" de lume prin text.

Romanul este specia literară care întreține cele mai strânse relații cu universul „realului". Populația romanescă este numeroasă şi aspiră să reprezinte, prin varietate, mozaicul umanului în genere. Ca „istorie" a Personajelor, romanul participă la un proces de *comunicare* estetică, prin intermediul căreia universul imaginat este „deschis" cititorului. Forma acestei comunicări este *narațiunea*, *act* (în primă instanță) şi „mesaj" (obiect) al *povestirii*, care presupune existența unui *destinatar*.

Teoreticienii au arătat cum acesta este *implicat/implicit* în structura operei. Textul narativ nu are *sens* în afara polului receptării. Că i se adresează direct sau indirect, opera presupune prezența *sine qua non* a acestui cititor, pe care-l vom regăsi în mai multe accepții teoretice: *lector in fabula* (Umberto Eco)[3], *naratar* (Gérard Genette)[4], *naratar extradiegetic* (G. Prince)[5], *cititor virtual* (Vincent Jouve).

În absența receptorului (*virtual* sau *real*), care să asume rolul „întregitor" al lecturii, ficțiunea este materie textuală latentă, iar opera literară - obiect nedesăvârșit al comunicării estetice: „Le texte, objet de communication, ne se conçoit pas sans destinataire implicite. Les théoriciens de la littérature se sont attachés à conceptualiser ce lecteur inscrit dans la structure de l'oeuvre."[6]

Pentru Vincent Jouve, „efectul-personaj" este o realitate estetică fondată pe actul recuperator și modelator al receptării. Mergând pe urmele teoriilor cunoscute, elevul lui Philippe Hamon (de la care împrumută sintagma titulară, „efect-personaj"), avansează teza potrivit căreia „identitatea personajului nu poate fi concepută decât ca rezultat al cooperării productive între text și *subiectul cititor*."[7]

Personajul își „preexistă", dacă putem spune așa, în forma virtuală și materială *à la fois* care este textul; „identitatea" sa este conținută aici, prin nume, descrieri, discurs, evenimente, dar întreaga construcție rămâne latentă până la actul lecturii, unde se produce, în fapt, „realizarea" unei forme abstracte. Condiția Personajului este de a rămâne „neîntregit" până la sfârșitul discursului (operei) care-l figurează. El poate fi definit ca „formă" cumulativă, dar aleatorie, instabilă, atât în planul textului, cât și în celălalt, al „realizării" universului ficțional prin lectură. Spre deosebire de imaginea plastică, de-codabilă simultan cu perceperea ei (pe pânza pictorului sau în materialitatea sculpturii), Personajul din opera literară este o categorie dinamică, proteiformă, de a cărei inconstanță interioară depinde însăși narațiunea, constituită din „predicate" al căror subiect nu poate fi decât Personajul. Ce „se întâmplă" sau ce nu „se

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

întâmplă", dar se „arată" (în legătură) cu acesta devine materie a povestirii.

În funcție de caracterul mai alert sau mai lent al transformării situației Personajului se pot clasifica, de pildă, diferitele tipuri de narațiuni. Una din definițiile romanului, raportată la Personaj, este chiar „surprinderea" acestei „transformări" (i. e. dinamica predicatelor „descriptive" și „narative" în conturarea profilului Personajului): romanul ar conține istoria care ne arată cum, de la o situație inițială, Personajul a devenit un „altul"; sau a „revenit", după o perturbare a echilibrului inițial (intriga), la o situație stabilă (deznodământul, încheierea, *clôture narrative)*.

Specificul Personajului este însă diferit dacă ne raportăm la cele două (deja) accepții ale termenului, care s-au ivit până acum:

a) Personajul imanent textului, realizat în „discurs";
b) Personajul ca proiecție/realizare la lectură, activitate complementară și „accomplissante", pe care o desfășoară cititorul:[8]

a) Ca element al textului, categorie decelabilă în materia verbală (discurs) pe care o conține orice narațiune, Personajul este o sumă de componente eterogene, deși clasabile (nume, identitate stilistică a discursului propriu, fragmente descriptive, analiza/prezentarea efectuată de instanța discursului, auctorială sau narativă). În raport cu fiecare procedeu de „compunere" a Personajului, acesta din urmă este „integrator": „limitele" lui coincid cu acelea ale cărții, și nici această afirmație nu este exactă, dacă avem în vedere, de exemplu, o situație de intertextualitate. Este o categorie a textului cumulativă și aflată mereu în expansiune. Deși le „conține", nu se limitează la nici unul din procedeele de calificare/descriere ale textului: nu se află, complet, nici în elementul onomastic, nici în portretul fizic, nici în caracterizarea auctorială, interioară, sau străină, nici în semnificația actelor întreprinse, nici în declarațiile de autor în privința lui. Spre deosebire de celelalte componente ale romanului (sau ale altor forme ale discursului artistic), care se caracterizează prin relativă autonomie

şi, deci, prin prezenţa unor elemente demarcatoare (cum este cazul descrierii, al dialogului, al paratextului etc.), Personajul este fondat pe o materie textuală risipită, migratoare, chiar dacă, uneori, redundant „explicită", calificatoare. În materia textului, această particularitate se manifestă în procesul cumulativ.

b) Ca proiecţie a textului, împlinită numai la lectură, Personajul este mai degrabă o *structură deschisă*, interacţionînd cu varii elemente ce ţin de psihologia, inteligenţa, facultatea „reprezentativă" a cititorului. Dincolo de funcţia destinatară, acesta nu poate fi privit în postura de cititor *empiric* (implicînd „producţii" indefinite ca număr, adică la tot atâtea lecturi „individuale"). Lucrul este utopic şi, în fond, lipsit de pertinenţă pentru analiză. Categoriile de *cititori* la un Vincent Jouve (1992), de pildă, sunt în corelaţie cu gradele de „actualizare" a personajelor, însă împărţirea este pură abstracţiune: *lectant, lisant, lu.* Gradaţia merge de la stadiul în care „contractul de lectură", respectiv convenţia ficţionalităţii, nu sunt asumate (*lectant* = cel care consideră personajul în componentele tehnice, textuale, convenţionale) pînă la situaţia care-l priveşte pe cititorul „citit", supus inconştient procesului de mistificare al ficţiunii. Acesta nu are simţul de a discerne între fictiv şi real în planul personajului. Postura de mijloc, *lisant*, este cea mai apropiată de imaginea *cititorului virtual*, dacă nu chiar de aceea a *cititorului model*. El „acceptă" convenţia de ficţionalitate şi se raportează la personaj în dubla sa ipostază: *être de papier* şi locuitor al „lumilor ficţionale", dacă ar fi să caracterizăm prin celebrele formule ale lui Roland Barthes şi Toma Pavel *constructul* de lectură rezultat. Complexitatea *interacţiunii* „datului" operei cu disponibilităţile creatoare ale cititorului care „procesează" materialul dispersat textual este şi baza varietăţii *lecturii critice*, profesionalizate. Personajul ne apare, de aceea, mai apropiat de structura muzicală, tot artă temporală, doar că - element important – nesupus legilor compoziţiei (reţetei „cantitative") în sens muzical.

Este un loc comun, deja, „dezamăgirea" cititorului la „întruchiparea" Personajului prin opera *hipertextuală*, dar direct

reprezentativă: cinematografică/ teatrală/ plastică. Imaginea (exterioară) pe care cititorul şi-o construieşte despre Personaj poate fi influenţată considerabil de Autor, dacă acesta face de pildă, în mod expres menţiune la un referent exact (cutare personaj seamănă cu ..., este copia ... etc.). Un exemplu la îndemână este procedeul de care uzează adesea romancierii, adresându-se culturii, informaţiei, sau simţului de observaţie al cititorului care poate să fie contemporan cu persoana reală invocată prin comparaţie, dintre cele cunoscute ale epocii. Tot astfel, este posibilă introducerea unui referent „real" care ţine de istoria, cunoscută, accesibilă cititorului, fie ea şi literară, cf.: „Semăna cu Marcel Prévost, luminat de lampa verde...", în romanul *Patul lui Procust*, (despre Ladima), p. 154. Ce funcţionalitate dobândeşte această comparaţie? Ne transmite propunerea unei imagini pe care, evident, romanul o va amplifica, descriptiv, în concordanţă cu trimiterea ce devine, astfel, un fel de tipar.

Din fotografie, figura scriitorului invocat ne priveşte cu un aer senin şi aristocrat care..., stupoare, se află (ori, poate este o impresie? se întrebă cititorul) în totală neconcordanţă cu imaginea globală a Personajului din carte. E drept, însă, această personalitate este complicată neostenit în roman, ceea ce înseamnă că doar trăsăturile fizice pot fi „păstrate" în contul comparaţiei iniţiale. (Mai ales mustaţa răsucită, atât de frecventă - practic nelipsită - în descrierea lui Ladima, de către toate Personajele!). Datele despre scriitorul francez spun, însă, şi altceva cu privire la semnificaţia prezenţei sale în text. El este autorul, în 1890, al unei cărţi intitulate... *La Confession d'un amant*, cu care a repurtat un succes important. Iată tipul de literatură practicat de Prévost: „Réagissant contre le naturalisme, il s'adonna à des études psychologiques, particulièrement consacrées à l'âme féminine, en des livres au style grâcieux et allusif, habile à peindre l'immoralité d'un monde galant et sentimental d'où la passion vraie semble absente: *Lettres de femmes* (1892-1897), *Les Demi - Vierges* (1894, porté au théâtre en 1895). Après s'être fait l'écho de la question du féminisme avec *Les Vierges fortes* (1900), M. Prévost s'attacha à donner des conseils aux jeunes

filles en passe de devenir des femmes, dans un ouvrage qui eut un grand succès, *Les Lettres à Françoise* (1902 et 1924)."[9]

Anticipând, putem spune că Personajul profită de toate *semnele* capabile să-l fixeze în mintea cititorului, iar sistemul respectiv (semiotic) este în general heteroclit. Asistăm, în cazul citării numelui Marcel Prévost, la o „semnalizare" imagistic–vizuală (*in praesentia*), pentru care ne raportam la sursa fotografică, dar şi la una intertextuală (*in absentia*), care se relevă ca un mod propriu ironic de trimitere la Personaj. Interesante sunt, fără îndoială, titlurile lucrărilor lui Prévost care pot figura ca sugestie/ redundanță tematică față de structura romanului *Patul lui Procust*: *Lettres de ...,Lettres à*, dar şi ca element deceptiv (față de convingerile şi erorile cunoscute ale Personajului), ironic: *Les Demi-vierges*. O altă modalitate de restrângere a câmpului „imagistic" pe care se poate face înscrierea Personajului de către cititor este includerea unui corelativ (trimițând la artele direct reprezentative cum sunt pictura sau sculptura) plastic (titluri de tablouri sau personaje, nume de pictori sau sculptori, ceea ce înseamnă invocarea unei maniere, a unei „atmosfere" vizuale/ imagistice specifice). Este tot o manifestare intertextuală, acceptând că limbajele artelor diverse pot fi raportate la procesul de semnificare specific literaturii, iar operele respective pot fi considerate desfăşurări de semne (vizuale), asemănătoare deplierii textuale. Vine în sprijinul nostru faptul că toate „corelativele picturale", de pildă, sunt în majoritate o formă de „citare", specifică relației intertextuale. Ca şi fotografia sau (acolo unde ele există) ilustrațiile operei, aceste forme ale „alterității" textului identifică, dau formă unor imagini care, în corpul operei, sunt pure virtualități.

„Actualizat" sau „concretizat" la nivelul receptării, Personajul rămâne o prezență imposibil de prins într-o formulă. (Pe baza acestei constatări fireşti s-au putut înalța teorii. Să amintim, de pildă, pe aceea a lui E.M. Forster, privitoare la personajele „plate" şi „rotunde". Cele dintâi îşi trag, metaforic, definiția din particularitatea că, apărând atât de puțin în roman, se „țin minte", se impun printr-o serie (limitată) de trăsături. „Eticheta(rea)" lor este la îndemâna

cititorului şi a criticului. Dimpotrivă, Personajul „rotund" scapă, din pricina complexităţii construcţiei, unei definiţii, unei posibile fixări de către receptor.)

Alte implicaţii va avea însă *distincţia internă*, în cadrul *tipologiilor romaneşti*, care se poate opera între Personajele clasice/ tradiţionale şi cele care apar în romanul modern. Aceasta deoarece „simplitatea" unora (integrabile în categoria *caracterelor sau a tipurilor*) faţă de „complexitatea" altora constituie altă opoziţie decât cea semnalată mai sus. Ea postulează, în cazul de faţă, ruptura între două sau, la rigoare, chiar trei estetici, dacă ne referim şi la cea a clasicismului *stricto sensu*. Termenii prin care s-ar putea descrie noua opoziţie ar fi, împrumutaţi de la Philippe Hamon (1977, 1981...), „lizibilitate", „ilizibilitate" a Personajului, sau, cu alte cuvinte:

a) tip(ar), coerenţa Personajului, previzibilitate, destin încheiat, restabilire a echilibrului tulburat la începutul romanului, *excipit* clar;

b) excepţie, individualitate netipică, imprevizibilitate, incoerenţa „profilului", prin aglomerarea de „predicate contradictorii", *excipit* irelevant, sau chiar enigmatic, *opera aperta*.

Opoziţia este specifică secolului XX, când modelul „reprezentativ"/ tipizant al romanului realist a fost depăşit, adepţii noii formule romaneşti preferând „realului obiectiv" o poetică a „autenticităţii" vocii conştiinţei. Ceea ce a dus la noi *topoi* ai romanului şi, se înţelege, la noi caracteristici ale Personajului: „Autonomie d'un personnage fondé sur un langage continu et intérieur, affrontement avec une extériorité fragmentée, inquiétante étrangeté face à un univers difficilement préhensible, éclatement du sujet psychologique à partir de l'immédiateté de la perception, dilution du personnage dans la durée."(10)

Personajul literar este o componentă a lumii ficţiunii care organizează, în jurul său, întreaga structură a operei în care apare. Prezenţa sa în creaţia „verbală", adică în arta al cărei suport este materialul lingvistic, este strâns legată de capacitatea de reprezentare, în speţă de caracterul figurativ pe care este nevoit să-l conţină orice

act de proiecție, în sfera imaginarului, a unei „simili -lumi". Esența „verbală" a Personajului se găsește, de aceea, în relație cu elementele reprezentării din alte „discursuri" ale artei, cum sunt pictura sau sculptura, teatrul și cinematografia, ori teatrul liric, în muzică. Toate au în comun necesitatea creării unei dimensiuni „fantasmatice", adică a unei „iluzii" a existenței Personajului. Nicăieri, în artele „reprezentative", caracterul antropomorf al al Personajului nu este exclusiv. Se pot „ridica" la roluri/ funcțiuni identice, ceea ce înseamnă, în fapt, că *sunt* Personaje, orice forme alternative la caracterul „figurativ" antropomorfizat. Este adevărat că toate se creează prin raportarea la un model antropomorf pe care îl refuză, îl transformă sau îl eludează, în funcție de specia estetică (basm, feerie, narațiune fantastică), de concepția artistică (suprarealism, expresionism – în artele plastice). Procedeele prin care un Personaj se construiește în contradicție cu modelul antropomorf sunt, la rândul lor, variate, mergând de la *deformare* (cum se întâmplă cu Personajul urmuzian) la *metamorfoza* totală (ca la Kafka).

Istoria termenului *Personaj* urcă la etimologia cuvântului, care însemna „mască de teatru": *persona*.

Originile teatrale nu fac decât să întărească trăsătura cea mai importantă, pentru categorie, care constă în a crea acel „efect de real", rezultat din acțiunea concomitentă de a „arăta" și a povesti, de a „în-fățișa" ceea ce, paradoxal, se substituie. „Masca" transmite „genetic", Personajului, natura ei paradoxală, sau cel puțin ambiguă: ea *arată* și *ascunde*, își conține la vedere cele două ipostaze contradictorii, care sunt „prezența" vizibilă, pe scenă, în fața spectatorilor, și puternicul caracter de convențională, denunțarea în-scenării. Prin text, Personajul „apare" cititorului, în același timp în care se refuză oricărei realități, fiind absență pură. El servește însă unei străvechi plăceri fabulatorii care este proprie speciei umane și care se manifestă egal în forma complementară: receptarea. Pentru literatură, aceasta este *lectura*, acceptarea substitutului de real.

Natura inconturnabilă a Personajului se impune. „Există", prin proiecția cititorului, alimentată de operă, lumea pe care o populează

Personajele? Care este „corespondentul" ei referențial? Unul, adjudecat de Personaje, este universul însuşi al acestora („lumile ficționale", cf. Toma Pavel). Altul este „identificat" în lumea reală prin pură (auto)sugestie, în măsura în care Cititorul participă la acest proces mistificator prin faptul că a acceptat convenția ficțională. Cert este că Personajul contribuie în cea mai mare măsură la instaurarea a ceea ce am numi o dublă „iluzie referențială": în raport cu propria lor „lume", precum şi cu aceea din care provine cititorul. Explicația stă în aceea că Personajul este şi un puternic nucleu „proiecțional", favorizând identificarea/ proiecția deopotrivă a autorului şi a cititorului.

Pentru Philippe Hamon, poeticianul cu cea mai importantă, azi, contribuție în domeniul teoriei Personajului, natura complexă a conceptului a determinat şi natura discursului critic în privința categoriei: „En effet, ce concept de personnage définit un champ d'étude complexe, particulièrement surdéterminé, qui est à la fois celui du figuratif dans la fiction (en tant que tel, il est un lieu d'un «effet de réel» important), celui de l'anthropomorphisation du narratif (en tant que tel, il est le lieu d'un «effet moral», d'un «effet de personne», d'un «effet psychologique» également important), et celui d'un carrefour projectionnel (projection de l'auteur, projection du lecteur, projection du critique ou de l'interprète qui aiment ou n'aiment pas, qui se «reconnaissent» ou non en tel ou tel personnage)."[11]

Elementele distincte ale „paradigmei" Personajului în raport cu modelele realului, cu configurația lui „psihologică", cu impactul asupra cititorului privilegiază tot atâtea direcții de analiză, care astăzi se diferențiază în adevărate şcoli critice. Polarizarea metodelor de studiu s-a produs în funcție de atitudinea pe care diversele instanțe critice o au fața de „natura" Personajului. Extremele sunt date, după Philippe Hamon, de modelul „psihologic" şi „personalist", "reprezentat de acele teorii care clasifică Personajele după criterii sociologice (personaje superioare şi inferioare, încă din *Poetica* lui Aristotel), sau anecdotice" (cercetarea „surselor", a „cheilor"

Personajelor, caz în care opera ar fi redusă la o „cryptogramme plus ou moins lisible"). Acestea pleacă fie de la fenomene „proiecționale" (la H.-R. Jauss și N.Frye, unde găsim o tipologie a operelor fondată pe diversele tipuri de „identification du lecteur au héros"), fie de la criterii ideologice („Lukàcs classe par exemple les oeuvres selon le mode de relation et le degré de conscience que le héros entretient avec les valeurs institutionnalisées", cum se întâmplă în teoria „eroului problematic", inspirată din teoria hegeliană a „conștiinței nefericite"). Toate au în comun confuzia între „persoană" și „personaj", „expérience (réelle) et expérimentation (textuelle); cette approche particulière est fondée sur une conception culturelle et idéologique particulière, d'inspiration cartésienne, chrétienne, morale, individualiste et idéaliste du personnage, un sujet général non clivé par l'approche psychanalytique (conscient - inconscient) ou anthropologique (nature - culture), sujet simplement dissocié en la dualité âme - corps, couple où le premier terme jouit d'une prééminence soulignée."[12]

1.2. Autorul și Personajul sau despre nostalgia literaturii

Motto:

„Dans le monde de mots qu'est la littérature, la réalité manquante est présente dans le langage qui affirme son absence."

(Leo Bersani, *Le réalisme et la peur du désir,* in „Poétique", 22, 1975)

Mult mai degrabă decât să se lase înlănțuit de mirajul „înfăptuirii literaturii", al instituirii de lume prin text, scriitorul realist pledează pentru autonomia acestei „lumi", presărând la tot pasul argumente ale unei, s-o numim, *ieșiri din literatură*. Acesta a fost, până la replica ironică, ludic-demistificatoare, a post-modernilor,

paradoxul literaturii realiste. Privite cu atenție, toate aceste încercări de afirmare a unui univers paralel, tinzând către identificare cu ceea ce este real, prin omologie, conduc spre încheierea logică, dar paradoxală: romanul nu este literatură. El „este" oglinda, spațiul reflectant, locul „iluziei referențiale", atunci când nu este de-a dreptul *Istorie* a vieții unei societăți, proces-verbal, „dosar de existențe" etc. Negația se plasează, programatic, în punctul esențial: literaturii i se rezervă un loc între „documente", adică acolo unde *ficțiunea* nu are ce căuta. Superbia acestei delimitări se poate citi mai lesne în rafinatele structuri ale romanului de tip *mise en abîme. Falsificatorii de bani* al lui Gide afirmă această „realitate" prin prezența jurnalului-martor, document despre scrierea romanului, din care câteva fragmente, doar, cele inserate în jurnal, vor fi salvate de la „eșecul" *operei* (de ficțiune).

Ca expresie a „alterității" textului „nefictional", aceste fragmente se obiectivează, formând un *heterotext*. În timp ce absența *operei imaginare* legitimează alternativa, adică exact acest text-jurnal-martor, „fragmentele" acestei „opere" dobândesc, în aceeași logică, *realitate*, adică strictă corporalitate.

Am încercat adesea să ne explicăm *emoția* declanșată de ivirea acestor *insule* în pagina cărții, înșiruire de linii scrise cursiv, delimitate grafic, vizual, de scrierea-cadru, plasate ca metatext ori, dimpotrivă, ca „opere" ale *autorului imaginar*. Borges vorbea despre neliniștea provocată în cititor de interferarea universului ficțiunii cu cel „real", ca figură a ieșirii din *text*, din „spațiul" diegetic, fie a autorului, fie a personajelor. Dacă această graniță s-a transformat într-un spațiu ambiguu de *interval*, de *posibilitate* a reversibilității, noi înșine, cititorii, ca martori ai trecerii limitelor între aceste lumi, suntem, poate, la rându-ne, niște *ființe imaginare*.

Dincolo însă de strategiile narative în căutarea acelui efect care să adâncească sugestia „realității" lumii personajelor, există și transpar, într-o suită de semne (printre care cel *literal*, semnificant al propriei „corporalități", nu este de neglijat), o *nostalgie a literaturii*, o *reverie a scrierii*, care vor conduce, implicit, la profilul Autorului.

În timp ce *l'autre texte* se străduieşte să se desemneze pe sine ca „adevărat", reveria scrierii irumpe în această ordine prestabilită, în care fragmentelor *operei imaginare* li se proiectase o funcţionalitate apropiată de *trompe l'oeil*. Înainte de a ne fi prins în vertijul acestei oglindiri, a operei în artă, a structurii în gemelara ei „realitate", înainte, deci, de a ne *speria*, cum credea Borges, prin ameţitoarea *dedublare*, opera ne transformă în privitori/martori ai *scrierii literaturii*. Prin contiguitate, suntem *scriitorii imaginari* (şi poate abia după aceea personaje imaginare), autorii potenţiali, de vreme ce, nu de puţine ori, *proiectul* operei este expus înainte, sau comentat *simultan*, graţie unui *corpus editorial*.

Fenomenul hrăneşte o *fantasmă a scriitorului* în cititorul luat drept martor al scrisului. Scriitorul, să acceptăm paradoxul, *se visează scriitor* toată viaţa lui, alimentând această obsesie a demiurgiei conştient şi inconştient. Specularitatea este o formă particulară de construcţie, textul – oglindă fiind deopotrivă reflectare a imaginii artistului şi a operei la care acesta lucrează. Un „stadiu al oglinzii" combinat cu plăcerea narcisiacă formează o eternă temă a conjuncţiei tensionate între conştiinţa identităţii (sau necesitatea fixării ei) şi proiecţia voluntară a alterităţii (prin ficţiune).

Eroului romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, autorul îi va destina o dramatică postură de personaj care se „contemplă" ca atare la momentul scrierii, postură adică a „naratorului lucid care se întoarce asupra unui *eu* trecut cufundat în ignoranţă, în confuzie, în iluzie." (Dorrit Cohn) Există o trecere de la *eu* la *personajul eu*, iar acest traseu va semnifica materializarea instanţei narative, desprinderea figurii celui care *scrie*.

„On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers: on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence. Alors seulement quand elle l'a éclairé, quand elle l'a intellectualisé, on distingue, et avec quelle peine, la figure de ce qu'on a senti." Să alăturăm acestor fraze din Proust, elocvente în privinţa procesului

revelării sensurilor trăitului, de către conştiinţă, unul din momentele în care personajul narator al *Ultimei nopţi*... sesizează că, în preajma suferinţei sfâşietoare, o distanţă se instituie brusc, surprinzător aproape, între percepţie şi trăire: „Ce importanţă mai au pentru mine lămuririle ei? Tot ce a fost aseară, absolut tot, e parcă numai *văzut şi înţeles* de mine, nu şi simţit, aşa cum anestezia locală te lasă să vezi toată operaţia, să simţi izbitura şi tăietura bisturiului, dar să nu ai nici o durere."

Naratorul regăseşte şi în trecut, adică în timpul evenimentelor povestite, scindarea interioară între o sensibilitate vie şi una atrofiată, între făptura prinsă în vertijul ireparabilului şi observatorul detaşat, obiectivat. Altminteri, la momentul scrierii, separarea este un fapt împlinit. Ştefan Gheorghidiu se reflectă în două vârste diferite ale identităţii, ceea ce justifică mulţumitor disensiunea structurală, tematică şi de proporţii a celor două „viziuni" ale romanului. Dacă n-ar fi atât de solicitată, astăzi, metafora *palimpsestului* ne-ar sta la îndemână. Operantă în semnificaţiile pe care textul le conferă personajului, aceasta ar „descrie" convenabil suprapunerea *temporală* („cealaltă viaţă" activată în temporalitatea discursului, a relatării: timpul povestit, substanţă a *trăitului* adusă la „suprafaţă" în timpul scrierii, făcându-şi loc între episoadele prezentului). *Palimpsest* este, ca în metafora lui Baudelaire, memoria noastră. Fără să răzbată fulgurant la suprafaţa conştiinţei, pecum în miraculoasele experienţe ale naratorului proustian, memoria Personajului este un *palimpsest* viu, „activat" perpetuu de circumstanţele prezentului, *menite*, în ordinea povestirii, să descopere stratul aluvionat al *fiinţei trecutului*.

„Qu'est-ce que le cerveau humain sinon *un palimpseste universel et naturel?* ... Oui, lecteur, innombrables sont les poèmes de joie ou de chagrin qui se sont gravés successivement sur le palimpseste de votre cerveau et comme les feuilles des forêts vierges, comme les neiges indissolubles de l'Himalaya, comme la lumière qui tombe sur la lumière, leurs couches incessantes se sont accumulées et se sont, chacune à son tour, recouvertes *d'oubli*. Mais à *l'heure de la mort*, ou bien dans la *fièvre*, ou par les recherches de l'opium, tous

ces poèmes vont reprendre de la vie et de la force. Ils ne sont pas morts, ils dorment... Les profondes tragédies de l'enfance... vivent toujours cachées, sus les autres légendes des palimpsestes. *La passion* et *la maladie* n'ont pas de chimie assez puissante pour brûler ces immortelles empreintes." (Charles Baudelaire – *Un mangeur d'opium, Oeuvres complètes*, Gallimard, pp. 451-453). *Memoria* se află cu *uitarea* într-un raport de complementaritate existențială: ființa „îngroapă" în sine pe aceea rătăcită de conștiința prezentului. Ființa poartă în sine propriul mormânt, făcut din impalpabila acumulare a timpului trăit. Camil Petrescu a punctat cu insistență *poetică* acest raport între ființă și existența trecută *ca mormânt*. Aliajul „material" cu absența este dat, în toate locurile, de *corpusul* scrierilor, respectiv al fotografiilor. Pachetul de scrisori „reprezentându-l" pe Ladima este văzut astfel. Naratorul Fred Vasilescu înfruntă cu tulburare, analizată interior, imaginea spectrală a poetului, „mărturie" *d'outre tombe* a unei revelări în palimpsest. Fiorul existențial consacră aici apropierea între *conștiința* propriei vieți îngropate în trecut, izbucnind tumultuos și perceperea Alterității ireductibile, o dată intrate în „Taina universală".

Fotografia lui Ladima, așezată deasupra teancului de scrisori legate cu „fundă roz" stârnește privitorului, din primul moment, asociația funebră. Imaginea personajului se arată, în ea, „ca pe o cruce de marmoră, încadrată în ramă de sârmă galbenă". Amintirea celui dispărut în urmă cu trei luni declanșează șirul de analogii având la bază imaginea mortuară: „Dar tot nu-mi vine să cred că *dedesubt*, în pachet, e cu adevărat *îngropat* misterul lui, căci a fi iubit pe femeia de lîngă mine e a *fi îngropat sufletește*" (p.72). Mecanismul metaforei fiind la vedere, se poate observa cum limbajul figurat („misterul *îngropat*", „*îngropat* sufletește") este „atras" prin vecinătatea cu imaginea scrisorilor percepute brusc, la limita conștientizării, ca „mormânt". Textul legitimează, mai departe, relația pe care termenul figurat o are cu imaginea „materială" a scrisorilor: „Așa l-am cunoscut pe George Demetru Ladima, despre care am aflat tot atunci că e ziarist în București, și acum, sub *fotografia* asta legată

cu panglică deasupra unui *teanc de scrisori,* îl descopăr parcă *într-un mormânt* " (s.n. p.106).

Prima scrisoare citită lasă lui Fred senzația (înfiorată) a atingerii unui „cadavru de fluture". Pregătit cu multe precauții, pentru a nu stârni suspiciunea Emiliei şi nici măcar simpla nedumerire, primul contact cu hârtiile scrise de mâna lui Ladima este tulburător. Sentimentul *vinovăției* este sugerat şi aici, ca mai înainte, prin actualizarea ambelor sensuri, *propriu* şi *figurat*, ale imaginii: „parcă-mi rămîne pe degete o pulbere ca de la un cadavru de fluture." Fred are, deocamdată neexprimat, gândul culpabilității, de unde asociația survenită, descompunerea prin *atingere*, sentimentul difuz al *profanării* fizice. Ca şi în relația *fotografie –mormânt*, se conservă aici sensul vizual, propriu, conținut de termenul concret al comparației.

*

Aleasă cu predilecție de romancierii moderni, relativizarea „adevărului" este o cale de a scruta atât ființa Celuilalt, cât şi personalitatea scindată a naratorului.

„În ultimul timp, mai ales, scriitorii au speculat adevărul că nu există oameni «numai buni» sau «numai răi», că doar în melodramă se întâlnesc astfel de varietăți extreme (...)" afirmă Gheorghidiu, enunțând principiul unei autenticități psihologice, legate de Personaj. Cum procedeul este, în acelaşi timp, şi unul de legitimare a *vocii narative*, („onestitatea" persoanei I), autorul va „consimți" la delegarea instanței narative, prin strategii sofisticate, al căror efect este, într-o primă instanță, unul de fărâmițare a textului. Naratorul „creditabil" înseamnă, pentru Camil Petrescu, nu doar un participant/martor la istoria (astfel) verificabilă, ci şi o inteligență convingătoare în procesul de selectare a „evenimentelor" din amorfa lor existență.

Peste „lumea" Personajelor – naratori *in potentia*, teoretic indiferentă la extracția socială, categoria profesională ori performanța strict intelectuală, romancierul va suprapune o grilă care va alege acele „conștiințe" capabile să sesizeze „raporturi", a căror competență interpretativă, speculativă, le poate justifica accesul la comunicare. După cum se poate vorbi despre o tipologie a naratorilor „pe scara degajării lor auctoriale" (I. Negoițescu), tot astfel putem fi îndreptățiți a recompune un *mod condițional* al calităților care „fac" din personaj un narator (autor).

Figura autorului virtual

Se poate deduce și în afara pasajelor aferente din romanul *Patul lui Procust*, unde virtualitatea scriitorului capătă o dublă semnificație și un dublu referent. Doamna T., „autoare ce se ignoră a scrisorilor liminare, a căror putere introspectivă a fost de ajuns să învăluiască debutul de prozator al d-lui Camil Petrescu într-o abilă mistificare" (Pompiliu Constantinescu) este, propriu-zis, primul *pseudonim* al scriitorului, care publicase „scrisorile" în „Cetatea literară". Între primirea elogioasă a lui E. Lovinescu, făcută scriitoarei necunoscute (!) și notele Autorului -personaj al romanului – privitoare la aceleași (?) scrisori, se stabilește de la sine un subtil joc intertextual. Cu toate acestea, o identitate perfectă, prezumată, a două texte (paradoxul imaginat de J.L. Borges în *Pierre Ménard, auteur du Quijotte*, din *Fictions*, ed. franceză 1957) va fi anulată de transformarea *contextului*. Cu alte cuvinte, ascuns în spatele unui nume fictiv, un scriitor nu este prin aceasta mai puțin real, în vreme ce, fragment al operei de ficțiune în care intră (fie și) sub aceeași semnătură, textul scrisorilor își va desemna autorul ca – definitiv – personaj diegetic: „puisqu'un message ne peut signifier que dans un contexte et par rapport à ce contexte, l'identité sémiotique du texte est contextuellement variable".[13]

En revanche, „Autorul" nu va înceta să se desemneze (în numele autenticității proclamate a „dosarului de existențe") ca, în

același timp, dramaturgul care a scris *Act venețian*, ori contemporanul lui Perpessicius. „Strădania autorului însuși de a se anula pe sine și de a-și autentifica în acest mod produsul" (I. Negoițescu) rămâne totuși, a fi demonstrată, *efectele* (autorului) fiind prea ostentativ reliefate de această construcție care, *aparent*, îi rezervă o poziție periferică. Credem că „adevărul" romanesc lasă să se întrevadă, adesea, semnele acelei *nostalgii a literaturii*, concomitente actului scrierii, redundante. (Pentru ineditul coincidenței onomastice, să amintim și „figura *scriitorului care nu scrie*, ipoteticul «Domn Th.» despre care vorbesc Rémy de Gourmont și Jean Paulhan à propos de Félix Fénéon").[14] Doamna T. „reia" în oglindă paradoxul: ea este un (bun) scriitor, cu virtuți, care nu (vrea să) scrie, pe când realitatea textului o prezintă ca un ne-scriitor care ... scrie, la modul propriu, o „parte" a romanului.

Tot către figura *Autorului virtual* trimite, *a contrario*, tabloul *inteligenței deficitare* în diverse grade: „E greșit să socoți că la firile mediocre inteligența rămâne deasupra intereselor" (*Ultima noapte...*); „Tănase Vasilescu Lumânăraru, om de douăzeci de ori milionar în aur, nu știa carte, nu știa decât să semneze (...), boala de ochi era numai un truc, ca să ascundă această infirmitate intelectuală." Ironia care face ca personajul analfabet să propună lui Gheorghidiu: „Să știi că dacă vrei să scrii o carte, să mi-o dai mie s-o tipăresc... Vreau să tipăresc cărțile dumitale..." este elocventă pentru opoziția pe care o urmărim aici, subliniind distanța pe care, mizantrop, autorul o instituie între narator și Celălalt. O discuție despre război, în tren, relevă natura caragialescă a limbajului, etalând suficiența și stupizenia: „Domnule, românii e deștepți... Ți-o spun eu... N-ai tunuri? da intră-n război, domnule, și-ți dă francuzul câte tunuri vrei; vrei o mie? îți dă o mie..." și face pandant temei *denaturării*, prin literatura „de război", a „adevărului", care nu poate fi înțeles decât prin experiența crudă. Insistența cu care se urmărește acest viciu fundamental de percepție merge până la citarea (?) unui articol de dicționar medical: „IMBECILITATE (fig. 1100) (sic!) – Imbecilul e

un tip degenerat, caracterizat prin anomalii fizice, dar mai ales prin tulburări intelectuale şi morale (...)"

Partea a doua a romanului pune explicit problema *ficţiunii* şi a *mistificării* prin literaturizare excesivă. Această secţiune a romanului, diferind stilistic de prima parte, reprezintă un proces de cristalizare a conştiinţei naratorului în raport cu experienţa dramatică, tulburătoare, a suferinţei: „Nu pot să dezertez, căci, mai ales, n-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc (...) Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă (...)"

Personajul va înfrunta acea senzaţie de *irealitate*, în momente şi spaţii care „par scrise" de „o mână nevăzută", pe când în „realitatea" textului, o poezie aspră, discretă şi parcă de ceremonial se imprimă cu un ritm perceptibil, neîntâlnit în relatarea „celeilalte vieţi".

Definindu-se, implicit, şi prin raport cu ceea ce respinge, naratorul nu mai „spune", pur şi simplu, o istorie. Iată doar câteva din semnele prin care textul capătă o deschidere către polul producerii lui, tentând o imagine a Autorului. „Acum cred că nu e atât de inteligent să poată osebi raporturi" – afirmă Gheorghidiu, contrariat de răspunsurile prizonierului german. „I-ar trebui o mai mare înţelegere a detaliilor caracteristice. *Ficţiunile nu se pot compara şi el nu poate crea realităţi.*" (s.n.) Sigur că nu. Aceasta este menirea *Autorului*.

1.3. Personajul în literatura subiectivă

O triplă persuasiune, venind din conexiunile (aleatorii) ale lecturii, se exercită în voinţa de a înfăptui acest pre-text al excursului în interioritatea Personajului. Prima este impresia unei aventuri exemplare a *avant-textului* proustian: modelul structural *le dormeur éveillé* care traversează (ca şi) întregul ansamblu al Caietelor de creaţie ale scriitorului, de la proiectul lui *Contre Sainte-Beuve* şi până

în varianta ultimă, publicată, a *Căutării timpului pierdut*. Obsedanta repetiție a motivului păstrează, în numărul extrem de mare al încercărilor de punere în frază (fiind vorba, propriu-zis, de începutul celebru al romanului), patru teme care pot fi rezumate astfel: surprins de somn,/ eroul pierde planul camerei în care se află,/ se trezește,/ își caută poziția în spațiu. Studiul genetic al manuscriselor relevă faptul că aceste izotopii ale secvenței de *incipit* a romanului sunt asociate cu alternanța a două subiecte distincte: un narator vorbind la persoana I („je") și un subiect generic („celui qui").[15]

Obsesia imaginii, nucleu germinativ al operei, transmite deopotrivă neliniștea subiectului, în aventura reiterată a dobândirii conștiinței prin ordonarea spațiului și reînstăpânirea în lume prin descoperire. Atingerea echilibrului – asemeni metaforei plastice brâncușiene a ființei dormind, predispuse la revenirea în informal – este înscrisă în *topos*-ul luminii (regimul diurn, desigur, al rațiunii). Cheia acestei imagini ni se pare a fi chiar subiectul metonimic, figurând prin *corporalitate* + *spațialitate* (*unde* mă aflu?) transferul semantic (și metaforic) spre conștiință și proiectul hermeneutic al *căutării*.

A doua referință este meditația fenomenologică a lui Mihail Bahtin[16] în marginea statutului literar al *eroului*, dar nu în direcția tipologizării și înscrierii personajului într-o serie/ paradigmă, ci din perspectiva „autorului" personajului. Cine, cu alte cuvinte, este în măsură (dacă lucrul în sine e posibil) a releva „conturul" persoanei? Dinlăuntrul ființei, reprezentarea formei exterioare și complete a umanului este imposibilă: imaginea în oglindă este mincinoasă și ireală, falsă, căci este iluzorie reflectare a interiorității (drept care e percepută ca dublu/ *alter*). *Exotopia* este singura posibilitate de a concentra și contura existența ființei: ochiul din afară, Autorul, Celălalt. În același timp, încercând această dedublare, Subiectul nu reușește să definească într-un singur termen *privitor* și *privit*; în plus, ultimul este golit de viață, de existență. Privirea construiește, cu elementele alterității, doar partea ne-„trăită" a persoanei – ființa „corporală".

Nefiind, totuşi, vorba despre o aporie, este sigur că aceste reflecţii asupra construcţiei personajului şi a voinţei exprimării acelei „transparenţe interioare"[17] a lui se regăsesc, fie şi *a posteriori*, în avatarurile literaturii subiectivităţii.

În fine, nu ne putem abţine de a evoca, transgresând astfel domeniul „ficţiunii realiste" (N. Manolescu), al personajelor „obiective" romaneşti, reveria textuală a *mâinii care scrie* (care *mă* scrie, în cazul poetului) şi care conţine implicit sensul că fiinţa este *contextuală:* cuvintele, mâna, scrierea sunt *lucruri*. Cum să elimin(i) această distanţă între ceea ce sunt şi modul în care (sunt obligat să) mă privesc, între ceea ce sunt (ceilalţi) şi percepţiile/ construcţiile cu care îi dese(m)nez?

I) *Istoria literară* plasează în timp modelul „acestei" literaturi şi prezintă o paradigmă a personajului: literatura în care iluzia obiectivităţii este înlocuită de speranţa în autenticitate. Este teritoriul criteriului tematic. Romanul „ionic" (N. Manolescu), „psycho-récit" (Dorrit Cohn), „proustian", de emergenţă a individualităţii are *nu* ca metodă de creaţie, de punere în povestire, ci drept *nume* analiza şi confesiunea. Istoricitatea - reală - a personajului[18], posibilitatea decupării în timp a predilecţiei pentru această formulă ficţională, a conştiinţei autentificate prin demersul pe contul – de cele mai multe ori – al personajului pun într-o nouă lumină (mereu tematică) şi temporalitatea povestirii („istoriei") în roman. Retrospectiv sau prezent parcurs „la pas", prin plăcerea sau obsesia introspecţiei, timpul devine o materie auxiliară, în măsura în care el poate releva, oferind alibi-ul narativ, schimbarea, transformarea eu-lui sau a subiectului analizat. Trauma psihică, a re-cunoaşterii acţiunii timpului asupra oamenilor (*topos* calificativ al ireparabilului, ireversibilităţii) se întâmplă a fi tot *tema*, analizată ca atare, a marelui roman proustian. Descrierea tematică urmăreşte transformarea (în concepţia aristotelică de *mimesis*, de reprezentare) a personajului. „Concretul psihologic tinde să lichideze caracterul" (N. Manolescu). Personajul e „lucid", „introvertit", analist, *subiectiv* (în

aprecierile „sale" asupra lumii). „Concepția" lui este echivalentă acelui „point de fuite" al tablourilor care se construiesc după invizibile geometrii, convergente în liniile creatoare de spațiu, dirijat astfel spre punctul privilegiat, *centru*. Evităm noțiunile *punct de vedere, perspectivă, voce,* pentru că, în acest spațiu al denotației și conotației care este descrierea din perspectivă tematică a personajului, ele nu au decât o întrebuințare alternativă, ca sinonime (fie și metaforice) pentru particularitățile atribuite. Ca orice *discurs descriptiv*[19], acest discurs critic prezintă nomenclatura cu acel *efect de listă* (enumerare, *mathesis*, teoretic infinită) a trăsăturilor personajului. Omologabile tipologiilor literare (constituite, în realism sau în cod realist ca fiziologii literare), aceste calificări dau seama de esența personajului, luat însă în varianta *als ob* a realității psihologice, a lui *ca și cum*: viața personajului și nu „viața formelor românești" (ca să citâm titlul unui excelent studiu al lui Mihai Zamfir) este cea care dictează în clasificarea literaturii de analiză (pe această cale): „Personajul se află în căutarea unei identități și experiențele sale – erotice sau spirituale – se opun lumii. El nu mai caută integrarea în lume, ca personajul (...) tradițional (...). E un singuratic, un izolat, un frustrat ce izbândește prin vanitatea eului." (N. Manolescu, *Arca lui Noe*). Dimensiunea *diacronică* a personajului, gândit ca „o construcție textuală în perpetuă mutație", în strânsă legătură cu „contextul socio-cultural de referință, de care este indisociabil" a făcut obiectul Colocviului „Personaj și istorie literară", de la Toulouse, în 1990.

Actele colocviului pun în evidență legătura inextricabilă între tipul de discurs estetic (roman), evoluția lui în timp și poetica personajului. Există, cu alte cuvinte, un determinism esențial care dictează forma sau particularitățile categoriei: ca și romanul, personajul are „vârstă", dobândind „istoricitate" și putând fi analizat în *diacronie*. Modelul poetic căruia i se opune noua concepție este cel proiectat de secolul al XIX-lea, dominat în arta romanului de ceea ce teoreticienii au numit „voința mimetică".[20] Dincolo de „realismul" generic al ficțiunii românești (conform definiției anterior citate, a lui

N. Manolescu), epoca romanului guvernat de autoritatea balzaciană se recunoaşte în *topoi* precum hegemonia descrierii, solidaritatea simbolică mediu-personaj, organizarea coerentă a „lumii" pesonajelor etc. „*Efectul de real*", aspiraţia romanului construit în estetica realismului, este analizat de R. Barthes[21] ca provenind şi din „notaţia insignifiantă" („aparent sustrasă structurii semiotice a povestirii") şi care se înrudeşte cu descrierea, chiar dacă „obiectul nu pare denotat decât printr-un singur cuvânt". Credibilitatea, verosimilitatea personajului se pun adesea, în codul realist, şi în sarcina simulării referentului spaţial, a *locului*, a decorului.

În secolul XX, acest model (*reprezentativ*) a fost contestat, preferându-se „realului obiectiv" înregistrarea percepţiilor şi senzaţiilor, vocii conştiinţei şi a unei „realităţi" care, chiar şi atunci când nu desemnează interioritatea personajului, este fragmentată, multiformă, confuză. Imprevizibilitatea ţine locul predicţiunii şi „lizibilităţii" personajului. Aşa cum a subliniat G. Genette, „incoerenţa personajului este o sumă de *coerenţe parţiale*", rezultate ale procesului de căutare şi disecare, hermeneutică *sui-generis*, împlinită formal prin mozaicarea şi fărâmiţarea temporală a prezenţei în povestire. La Proust, „un personaj este făcut nu numai dintr-o pură succesiune de apariţii în faţa eroului, dar mai ales din contrastul între aceste apariţii şi viaţa însăşi a personajului."[22]

Expresie a *conştiinţei* noi a romanului românesc va fi, în plus, opoziţia la formele anacronice ale genului, amendate de E. Lovinescu şi orientarea estetică modernă a romancierilor. În *Note despre romanul românesc între cele două războaie*, Camil Petrescu oferă imaginea sintetică a aspiraţiei şi a transformărilor înregistrate (stilistice, tematice, structural-compoziţionale): „Categoriile şi valorile sunt cu totul opuse celor anterioare. Duioşia, idilicul şi pitorescul sunt înlocuite cu analiza lucidă, iar în vreme ce sentimentalismul aderent şi inaderent în proza de până acum afecta obiectivitatea prozei „balzaciene" la persoana a treia, rămânând excesiv liric-subiectiv totuşi, proza substanţială afectează formal naraţiunea-subiectivă la persoana întâia, realizând însă structuri de o

reală, incontestabilă obiectivitate. O autenticitate e acum posibilă, cu rădăcini adânci filosofice, în locul realismului precar şi inaderent, şi ea devine una din valorile necesare şi specifice ale epicei noi. „Centrată" în personalitatea naratorului, viziunea epică capătă acum o anume unitate stilistică, cum în pictură tablourile capătă, prin direcţia luminii, unitatea de viziune. Fireşte că transformarea subiectivităţii de viziune plastică în creaţie obiectivă impune o anume atitudine a autorului faţă de el însuşi (de pildă, în locul sentimentalismului liric din naraţiunile romantice la persoana întâia, un soi de autoexamen rece, fără concesii). Pitorescul nu mai e motiv epic, iar farmecul cuvântului literar venit din farmecul taifasului e înlocuit cu emanaţia termenului propriu şi a imaginei adecvate (...) Personajele complexe implică dimensiunea substanţială, reacţiuni adecvate indefinit, imprevizibilul devenirii concete, sentimentul metafizic al existenţei."

Rămas inedit pînă în 1965, eseul din 1943 arată şi locul propriilor romane în „noua structură": „Referindu-ne la *Ultima noapte...* şi *Patul lui Procust*, e evident că ele însele au beneficiat de descătuşarea din forma clasică a romanului autobiografic pe care a autorizat-o forma digresivă a lui Marcel Proust". Se mai observă cu uşurinţă liniile directoare ale *poeticii personajului* din „proza substanţială": autenticitate, rapel filosofic, obiectivitate analitică, luciditate, complexitate, „dimensiune substanţială". În 1936, răspunzând unei anchete literare vizând (eterna) „criză" a romanului, Mircea Eliade afirma în acelaşi spirit: „Personagiile romanului românesc sunt lipsite încă, în imensa lor majoritate, de o conştiinţă teoretică a lumii. (Să notăm una din puţinele excepţii: Fred din *Patul lui Procust*). Tot aşa, sunt lipsite de o conştiinţă a propriului lor destin. Nu ştiu dacă există în literatura românească un singur personagiu care s-a sinucis din desperare sau din simplă dramă metafizică." (*Despre destinul romanului românesc*, în „Da şi nu", an I, nr. 4, 1936)

Subiectul romanului se estompează în favoarea Subiectului-personaj. Să ne reamintim o declaraţie a lui Anton

Holban în legătură cu romanul *Ioana*: „Cartea n-are subiect. Un cuplu (eu scriu la persoana I), la marginea mării, la Cavarna, constată că sunt nefericiți împreună dintr-o mie de motive și chiar fără motiv (...). În general, neurastenie, cărți, mare, dragoste, ură, gelozie, moarte."[23]

II) Romanul psihologic se dezleagă de fascinația fabulatorie a povestirii. Interesul epic și schemele tradiționale de transformare în regim narativ rămân doar pretextul unei deveniri pe plan interior a individului. Nicăieri până aici atâta îndrăzneală în acordarea răgazului dilatatoriu, a hiatus-ului între termenii opoziției *Être-Paraître*. Discursul realist era constrâns la rapida dezambiguizare a acestor fluctuații ale caracterizării persoanei. „Psiho-povestirea" cultivă paradoxul adâncirii în echivoc, prin însuși efortul reînnoit al cunoașterii, al revelărilor succesive.

„Principiul disoluției personalității, prin excesul analizei, își află în romanul lui Anton Holban (*O moarte care nu dovedește nimic*, n.n.) o minunată exemplificare", scria Eugen Ionescu la 21 martie 1931, în „Excelsior". „Ca toți analiștii și introspecții, Sandu nu reușește să se cunoască pe sine. Nu o va «intui» nici pe Irina, cu toată atenta lui aplicare întru a explica până la ultima limită, până la atom, până la principiu, mecanismul psihologic al unei individualități" (*ibid.*). Câmpul intertextual al acestui roman este trasat de *Confesiunile* lui J.-J. Rousseau, B. Constant, Amiel, Gide, în opera cărora se regăsesc „sinceritatea implacabilă - despuiere sufletească - cerebrală și mistică totodată, caracteristică printr-o candoare cinică și printr-o autopedepsire, flagelare" (*ibid.*). Proust este separat de alura afectivă și moralistă cuprinsă în tonalitatea acestor opere prin calitatea „științifică și metafizică" a analizei sale. Deosebirea esențială între cele două modele de analiză ar consta, după E. Ionescu, în faptul că, în vreme ce prima „dizolvă personalitatea" (prin *explicare*, am adăuga, prin disecție și epuizare până la vid a sentimentelor) *fără a nara*, Proust „o reconstruiește", realizând o epică a sentimentelor, care trăiesc, fluctuează, „se modifică, cresc și se întrepătrund".

Ar fi de discutat, fără îndoială, statutul *nonficțional* al operei lui Rousseau, *autobiografia* care se constituie propriu-zis în modelul formal al povestirii la persoana I (în regim homodiegetic, deci cu focalizare internă, narator = personaj), al *pseudo-autobiografiei*. Dorrit Cohn[24] a arătat cum romanul la persoana I poate după voie să plaseze accentul pe un „eu-narator" sau pe „eu-erou", iar G. Genette stabilește diferența între (récit) „ficțional" și (récit) „factual" (non-ficțional), reperabilă în categoria *modului* narativ, în criteriul „tipic de ficționalitate care este focalizarea internă"[25]. Philippe Lejeune, care s-a ocupat de regimul nonficțional al povestirii personale (autobiografia), „vede în această alternativă un indice (...) de distincție între autobiografia autentică, ce accentuează mai mult «vocea unui narator» (exemplu: «M-am născut la sfârșitul secolului al XIX-lea, ultimul din opt băieți...») și ficțiunea pseudo-autobiografică, ce tinde «să focalizeze pe experiența unui personaj» (exemplu: «Cerul se depărtase (...). Rămâneam așezat, fără grabă...»)."[26] Uneori, această relație generică (roman personal /vs/ autobiografie) este realizată cu ajutorul mărcilor stilistice („compte-rendu", scriere lipsită de efecte literare, oarecum obiectivată prin discurs neutru) tocmai pentru a sugera *autenticitatea* vocii narative, chiar atunci când doar *etape* semnificative ale destinului sunt „acoperite" de povestire. Elementul esențial al acestui *topos* motivațional (realist) este *scrierea* despre sine, în cazul în care personajul focalizat nu este *écrivain*, ci *écrivant*, ca în structura elaborată a romanului *Patul lui Procust*, unde „dosarul de existențe" se efectuează pe baza surselor „scriptice", înrudite cu genul nonficțional al *autobiografiei*: *scrisorile* doamnei T., *jurnalul* lui Fred Vasilescu, *scrisorile* intime ale lui G.D. Ladima. În ceea ce privește romanul *Ultima noapte...*, structura acestuia nu mai participă la regizarea *actului de comunicare*. (*Destinația* mărturiilor, existentă în al doilea roman, completa cadrul comunicațional: *Enunțare* – enunțiator – enunț (scris), destinație – destinatar).

Substanța romanului, dincolo de adoptarea unor strategii și tehnici specifice, se preschimbă, făcând loc discursului analitic, cu

instrumentar stilistic adecvat. Dacă în structură acest tip romanesc ilustrează intersectarea, polifonia „limbajelor" individuale, a ideolectelor (să ne gândim la *pastişa* în regim serios a limbajului ziaristului Ladima, dar şi a vocii sale lirice, poetice, a metadiscursului „Autorului", referitor la poetica romanului „autentic", anticalofil etc.), din perspectivă simbolică se relevă scindarea, dedublarea subiectului care se autoanalizează, modernul „Je est un autre", precum şi relaţia sa cu Celălalt, personajul construit în proiecţia sa.

S-a putut astfel considera că noţiunea de *erou*, valorizată în alte perioade literare ca rezultat al convergenţelor textuale, al proiecţiei cititorului şi al investirii cu trăsături normative, se regăseşte în romanul de analiză într-o *funcţie* eroică. „Proust şi Joyce inaugurează la rândul lor, în primele decenii ale secolului nostru, un nou tip de eroism, pe care l-am putea numi eroismul conştiinţei. Aceeaşi inspiraţie totalizantă călăuzeşte *Ulysses* şi *În căutarea timpului pierdut*, în care totalizarea nu este totuşi împlinită decât prin intermediul unei conştiinţe sintetizând prin percepţie şi rescriere un cosmos divers, risipit. Această conştiinţă nu e individuală, ci emblematică, precum aceea a eroului mitic, pentru sufletul universal. De aceea poate fi calificată drept eroică."[27] Transcenderea individualităţii prin funcţia conştiinţei este o temă a discursului despre personaj la Mircea Eliade. În viziunea sa, particularitatea ar defini „personajele-mituri".

III) Intratextual, *personajul* este o categorie reperabilă în „efectele descriptive" (Ph. Hamon). Dispunerea diverselor semne textuale, construcţia narativă ce pune în relief identitatea fiinţei creează ceea ce Ph. Hamon a numit „efectul-personaj": „...orice personaj, într-o povestire, «efectul-personaj» al unei povestiri nu e poate decât suma, rezultanta unui număr de «efecte descriptive» diseminate în enunţ (aici un portret «fizic», acolo un portret «moral», în altă parte o descriere a unei stări psihologice, în alta o descriere de habitat etc.)"[28] Teoreticianul găseşte/citeşte în cele două „efecte" ale textului rădăcini comune, ce trimit spre modelul semiotic: „În mod

curios, etimologia celor doi termeni (*descriptiv* = *de-scribere*, a scrie, a înscrie, a face o listă, a scrie după un model; caracter/*character* = karak – amprentă, semn distinctiv) trimite la aceeaşi problematică semiologică a semnului şi a scrierii." (*ibid.*). Diferenţa „imediat perceptibilă" este însă aceea că, în timp ce descrierea se poate „localiza uşor, preleva, extrage, decupa într-un enunţ" (având un aparat demarcativ, cu semnale introductive şi semnale concluzive, bine dezvoltat), personajul este „o entitate", o „unitate" semiologică, mult mai puţin localizabilă, prelevabilă, separabilă, mult mai „difuză". Unde se găseşte el? În nume proprii, „în diversele apelative, în perifraze prezentative; într-o paradigmă de pronume, în portrete, în acţiuni, în vorbire? Fără îndoială peste tot şi nicăieri, căci personajul, într-un text, este un subiect ajustabil, repetat şi modulat. De unde statutul privilegiat al «portretului», descriere focalizantă şi în acelaşi timp centrul grupării şi constituirii «sensului» personajului (...), loc în care se fixează şi se modulează în memoria cititorului unitatea personajului, personajul (...) fiind el însuşi elementul focal, central al oricărui enunţ narativ «clasic-lizibil»".[29]

Romanul modern, al „curentului de conştiinţă" (*Stream of Consciousness*) dislocă însă, cum am văzut, această grilă de „lizibilitate" prin amploarea dată procedeelor *caracterizării*, care devine *scop în sine* şi care trimite la efectul deformării sub lupă a contururilor analizate. În plus, în paralel cu excesul „lucidităţii" *personajului-voce* se manifestă acel bruiaj tipic al subiectivităţii, marcat de suferinţă, *parti-pris*-uri, bănuială şi construcţie (falsă). Există aici o percepţie *mediată* nu de factori „obiectivi" (cunoaştere indirectă, prin intermediul a ceea ce alt personaj ştie despre, ca în cazul romanului *Fecioarele despletite*, în care personajul focalizat, Mini, află din diverse surse: Nory, Lina, amănuntele care lipsesc obiectiv perspectivei ei asupra Mikăi-Lé), ci de pasiunea în sine pentru celălalt şi de teama rupturii (gelozia): „Totodată îmi fac o imagine foarte neverosimilă de viaţa pe care o dusese în lipsa mea, cu toată truda mea de a fi cât mai exact, căci o plăsmuire a imaginaţiei (mai ales bolnave) nu poate să se suprapună unei realităţi, chiar dacă

aş avea explicaţii precise de la care aş porni"[30] – declară naratorul Sandu în romanul *Ioana*, realizând un caz, dacă putem spune, de metadiscurs, de dedublare şi distanţare faţă de propria-i metodă (*in praesentia*) de privire şi interpretare. *Locul comun* al acestei situaţii narative mai este semnalat şi de tematizarea *timpului celuilalt*, a vieţii trăite în absenţa partenerului iubirii („Cum?" este întrebarea sfredelitoare şi otrava lentă a conştiinţei angajate în această *quête*, obsesivă şi vag masochistă). Momente de „obiectivitate" faţă de metoda subiectivă există şi în discursul lui Ştefan Gheorghidiu, dar ele sunt excepţii semnificative în atitudinea subiectului. Diferenţa între aceste două romane, ambele constituite ca naraţiuni la persoana I, este considerabilă şi manifestă în chiar paradigma nominală ce desemnează femeia. Cum să nu remarcăm emfaza repetiţiei numelui *Ioana* în textul holbanian, care depăşeşte cu mult frecvenţa normală asigurării „coerenţei" personajului în memoria cititorului? Sensul acestui procedeu ni se pare transparent, în încercarea (şi subconştientă) a naratorului de a-şi apropria până la identificare fiinţa celuilalt. Textul *este* „discursul îndrăgostit" la care face referire Roland Barthes şi se justifică prin timpul istoriei narate, care nu a suferit intercalări decisive ale unor episoade deceptive. El este un fel de prezent metaforic al pasiunii, de unde notaţia net apropiată segmentării şi ritmului de jurnal. Cum să nu remarcăm, pe de altă parte, faptul că cititorul nu află decât târziu numele Elei? *Incipit*-ul romaului („Eram însurat de doi ani şi jumătate cu *o colegă* de la Universitate şi bănuiam că mă înşală") simbolizează, şi el, distrugerea „idolului" prin multiplicare, prin introducerea în seria de obiecte. „Fată dragă", apelativul timpului comun al cuplului, este preschimbat în „femeia asta": „Mă întreb, fără să-mi pot reţine surâsul dinăuntru, *ironic*: «Ar fi murit de durere femeia asta, dacă aş fi fost ucis?»"

Detaşarea aparentă a naratorului de obiectul (trecut) al iubirii trebuie citită şi ca (exces în sens invers) plăcere a destrucţiei. Autorul a introdus o serie de elemente modalizante în „portretul" Elei, în perfectă „logică internă" a istoriei, care este aceea a unei

subiectivităţi rănite şi vindicative: „Şi cum *se cunoaşte* că a îmbătrânit. Nu simte că, aşa, *destul de trupeşă cum a devenit*, nu mai prind anumite graţii. De altfel, tot armamentul ei cuceritor e parcă *demodat* şi *nefolositor*." (s.n.) „Vorbeşte mult, platitudini încălecate, asociate la întâmplare şi *zâmbetul meu binevoitor* o încurajează."

Există o *duplicitate* funciară, atât la Ştefan Gheorghidiu, cât şi la Sandu (din *Ioana*). Că această duplicitate este constitutivă pentru însuşi actul discursiv pe care-l reprezintă varianta la persoana I a „psiho-naraţiunii" ni se semnalează de câteva ori: „O priveam acum cu dragoste, cu duioşie, milă, dar şi cu reflecţia: «Ce rochie urâtă! E lipsită de logică, după obicei, căci de atâtea ori a fost îmbrăcată cu gust»" (*Ioana*); sau: „Mă întreb întrucât toate aceste observaţii au o valoare obiectivă sau sunt rezultatul caracterului meu întunecat. În orice caz, toată lumea spune că orice neplăcere ia la mine proporţii. Toată povestea cu Ioana va fi (fost) poate numai rezultatul exagerărilor mele? Totul poate să pară neverosimil unui om normal. Durerea însă cu care construiesc este certă."[31]

Să recapitulăm: *efectul-personaj* trasează o graniţă internă între povestirea homodiegetică a naratorului (*Ultima noapte...*, *Ioana*, povestirile parţiale din *Patul lui Procust*) şi naraţiunea la persoana a III-a, cu narator extradiegetic „ocultat" şi focalizare pe conştiinţa şi gândurile unui personaj (prin stilul indirect liber), ca în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*. Deşi Wayne C. Booth avertizează că metoda separării operelor care conţin povestiri la persoana I de cele care sunt scrise la persoana a III-a nu este operantă, întrucât „toate distincţiile funcţionale (...) se aplică la fel de bine naraţiunilor la persoana I sau la persoana a III-a"[32], natura reprezentării persoanei este variabilă în funcţie de voce, mod narativ, perspectivă.[33]

Pentru a accede la „transparenţa interioară", elementul cel mai puternic de ficţionalizare a textului, după opinia lui G. Genette[34], scriitorul are nevoie de întregul arsenal al motivaţiei realiste. Să comparăm modalitatea formulei reprezentate până aici, prin romanele monologului, cu strategia „autentificării" analizei, în

romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, *Fecioarele despetite*. Stilul indirect liber, principiul formal al pătrunderii în gândul personajului reflector, Mini, este dominant. Ceea ce vede, înțelege, interpretează, la rândul ei, Mini, este supus însă necesității prezentării unei *logici* a acestei competențe. Situația inițială este tratată ca *vision avec*; prin restrângere a câmpului, a viziunii, cititorul pătrunde împreună cu Mini în atmosfera tensionată a familiei Hallipa: „Nefiind la curent cu suferințele gazdei, părăsită de toți, fără putința de a se revolta împotriva unei vizite la țară și încă de felul acesta, Mini se despăgubea, având păreri despre fapte, lucruri și oameni."(35)

Până să o întrebe pe doctorița Lina „Ce se petrece?" (p. 25), când capătă un răspuns „idiot", Mini este, rând pe rând, metonimicul „regard descriptif", „promeneur", avansând, prin deducție, concluzii parțiale: decorul semnifică, definește în stilul realismului. „Dacă nu erau lustruite – se gândea Mini – ce frumoase ar fi fost. Dar n-ar mai fi corespuns cu casa și locuitorii ei... Pe când așa, totul era în armonie: Lenora și Hallipa, slugile, casa, moșia, pianul cu coadă (...). *Bufetul Hallipa era un parvenit.*"(36) (s.n.).

Înainte de a fi transcris, sensul anunțat de „decorul shakesperian al tragediei" trebuie cucerit: „Ochii Lenorei erau fixați pe fereastră, căutând poarta cea mare de intrare. Acolo era concentrată și privirea lui Mini. O strămuta numai câte puțin pe ceea ce se întâmpla împrejur". Această privire *dublă*, care o reprezintă pe Mini acompaniind pe cea a altor persoane, este subliniată în câteva rânduri: „Două perechi de ochi, țintiți cu o statornicie neliniștită spre ferestre, dau indicația acelei așteptări: ai Lenorei și ai lui Mini" (p. 22).

Philippe Hamon arăta că „în discursul realist-lizibil, conjuncția personaj-descriere ar putea fi plasată sub semnul general al *motivației* în toate sensurile acestui ultim termen: a) un sens semiologic – personajul, semnificat prin semnificantul desciptiv (o descriere de mediu, de exemplu) este într-o relație de „asemănare" (deci nonarbitrară) cu nonpersonajul, de redundanță cu mediul, deci foarte aproape să-și schimbe calificativele cu cele ale mediului (...);

b) un sens „psihologic"; anafora, indice prospectiv sau retrospectiv, stabileşte o coerenţă între momentele disjuncte ale istoriei aceluiaşi personaj (...); c) un sens antropologic (...). A descrie mediul înseamnă a descrie viitorul personajului; d) un sens tehnic, literar; a introduce o descriere într-o povestire înseamnă a o face să fie „justificată", „motivată" (...). Raportul între cele două grupuri de trăsături distinctive ale personajului şi mediului poate bineînţeles să fie de armonie, sau dimpotrivă, şi să servească deci la demonstrarea (...) competenţei metaforice sau a competenţei ironice".(37)

Această dominantă a textului motivat se însoţeşte adesea de „un discurs interpretativ, de tip hermeneutic", în care aceste relaţii de implicare reciprocă, de analogie, de corespondenţe „între habitat şi habitant vor fi subliniate".(38) „Lucrurile participau azi cu tact şi cu o inteligenţă nespusă la împrejurările zbuciumate ale oamenilor" – gândeşte Mini, pentru care „cele două locuinţe ale fiecărei fiinţe, casa de zid şi casa de simţire îi păreau deopotrivă de concrete" (p.21).

Competenţa interpretativă, intuiţia, inteligenţa sunt explicate chiar prin eşafodajul unei teorii „personale" a lui Mini, concepţie care va forma şi pretextul „teoretic" al dezbaterilor sale cu doctorul Rim: „(Lenora) nu plângea, nu bocea, dar Mini auzea perfect cum ţipă, cum boceşte. Îşi aminti legea fizică pe care credea că ea a decoperit-o: cum sunetul, care nu a luat contact cu aerul pentru a căpăta sonoritate, închis acolo în universul senzorial al făpturei, e mai zgomotos decât cel perceptibil auzului, şi *transmisibil altor receptoare senzoriale, altor urechi ale sensibilităţii*" (s.n., p. 22)(39)

Abia după epuizarea acestui inventar al facultăţilor intuitive ale personajului reflector se recurge la *situaţii narative* tipice pentru a face să circule informaţia despre persoanele absente. Personajul neinformat *întâlneşte* pe cel care deţine informaţia şi va umple „golurile" lăsate de imposibilitatea accederii de unul singur la cunoaşterea celorlalţi. Ordinea în care „episoadele" destinului unor personaje (cele din familia Hallipa, de exemplu) apar este pervertibilă. Medierea de către conştiinţa reflectoare a personajului focalizat implică şi o dispoziţie de *scene*, *rezumate*, „lacune" de

informație care întreține *suspense*-ul, cu alte cuvinte o altă *poveste* explicativă pentru *modalitatea* în care interioritatea ființei se revelează, se oferă cunoașterii.

Romanul unui singur narator nu are astfel de constrângeri, ci oferă, mai curând, impresia diluării oricărui fel de infrastructură. „Autenticitatea" fluxului interior este figurată aici în simularea arbitrarului asociațiilor, al înlănțuirii momentelor evocate. Consecințe ale acestei indeterminări devin: lipsa construcției elaborate, a „compoziției", „neglijența" stilistică, graba notației care să cuprindă „realul sufletesc" (Anton Holban, în literatura română, va explicita procedeul).

Delegarea instanței narative, polifonia vocilor în roman, relativizarea perspectivei unice auctoriale sunt procedee care au pus în mișcare strategii diverse de acreditare a viziunii. Aspirația spre *transparența interioară* inspiră aceste construcții mentale, sortite să răspundă cumva *utopiei empatice*, ca vis al stăpânirii prin cuvânt a Alterității.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

1. Sintagmă pe care o datorăm lui Clément Rosset, autorul lucrării publicate în 1976, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Gallimard. (A doua ediție, revăzută și îmbogățită, apare în 1984). Deși punctul de plecare este sensibil diferit de accepția pe care o dăm aici, reținem tema cărții: refuzul *realului* și forța *iluziei* de a crea un „dublu" („duplication du réel").

„Alternativa" pe care opera de ficțiune o vizează nu este o soluție de criză, prin care să se manifeste o formă de refuz. Din contră, capacitatea creatoare a ficțiunii se dezvoltă în marginea realului, ca o „hologramă" ce-i perpetuează structura. Iluzia urmărită aici este aceea *referențială*, imaginea oglindită (imaterială) a lumii reale.

2. *Lectura*, proces esențial pentru „împlinirea" operei literare, este obiectul teoriilor *receptării* (H.R. Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, trad. franceză, Gallimard, Paris, 1978; W. Iser, *L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique*, trad. franceză, ed. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985).

3. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979; conceptul de „cititor model" este reluat în *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1994 (trad. franceză, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Ed. Grasset & Fasquelle, 1996). Autorul își explică și aici titlul prim, inspirat din expresia latină *lupus in fabula* („vorbești de lup..."): „le lecteur, lui, est toujours là non seulement comme composante de l'acte de raconter, mais aussi comme commposante des histoires elles-mêmes" (pp. 7-8, ed. franceză). Conceptele de „cititor model" și „autor model" se opun acelora de cititor / Autor „empiric": „Le Lecteur Modèle d'une histoire n'est pas le Lecteur Empirique. Le lecteur empirique c'est tout le monde, nous tous, vous et moi quand nous lisons un texte. Il peut lire de mille manières, aucune loi ne lui impose une façon de lire, et souvent, il utilise le texte comme receptacle de ses propres passions, qui proviennent de l'extérieur du texte, ou que le texte suscite fortuitement en lui". (*ibid*, p. 17) Pentru *a nu „utiliza"* un text (v. elementele activității proiecționale a cititorului empiric, mai sus), ci *a-l „interpreta"* (situații de lectură dezvoltate teoretic de Umberto Eco în 1990: *I limiti dell'interpretazione*, 1992; *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge U.P.), trebuie cunoscute și respectate „reguli ale jocului" pe care doar *cititorul model* le cunoaște și le respectă.

4. Gérard Genette, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972.

5. G. Prince, *Introduction à l'étude du narrataire, Poétique*, 14, aprilie 1973.

6. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, P.U.F., Paris, 1992, p. 18.

7. *Ibidem*, p. 27.

8. La acest pol al „construcției" Personajului trebuie raportate și declarațiile unor scriitori care, ca și alți cititori, desfid caracterul convențional al creației literare, operă realizată din cuvinte și atât. Acești autori se fac „vinovați", ca și unele direcții critice, de considerarea Personajului *als ob*, ca și când ar exista în carne și oase. „Superstiția literară" de care vorbea, într-o frază devenită celebră, Paul Valéry, ar fi tocmai echivalarea „ontologică", suprapunerea între lumea reală și cea în care se nasc „ces vivants sans entrailles". În același sens, eticheta nu mai puțin cunoscută, „êtres de papier", a lui Roland Barthes, preluată de toți teoreticienii care argumentează un demers bazat pe studiul construcției textuale a Personajului (poeticienii structuraliști).

9. *Le Grand Robert des noms propres*, Tome IV, Paris, 1991, Dictionnaires Le Robert, p. 2571.

10. Jean- Philippe Miraux, *Le Personnage de roman*, Nathan, Paris, 1997, p. 74.

11. Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon -Macquart d'Emile Zola*, DROZ, Genève, 1983, p. 9.

12. *Ibidem*, p. 11.

13. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Ed. du Seuil, Paris, 1989, p. 134.

14. Jean-Benoît Puech, *Du vivant de l'auteur*, Ed. Champ Vallon, 1990, p. 58.

15. Cf. Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave, Catherine Viollet, *Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture*, ed. Du Lérot Tusson, 1990, pp. 93-106, unde cele două valori, a instanței enunțării (eu) și cea generică (cel care) „nu sunt în definitiv decât imaginile schimbătoare ale subiectului care se pune în scenă prin scriitură. Acest lucru îl spunea Barthes cu insistență: «Ceea ce povestește Proust, ceea ce el (dis)pune în povestire (insistăm) nu este viața sa, ci dorința lui de a scrie».

16. Cf. M. Bahtin, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984.

17. Cf. titlul lucrării lui Dorrit Cohn: *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978), trad. fr. de Alain Bony, Seuil, Paris, 1981.

18. Vezi *Personnage et histoire littéraire, Actes du Colloque de Toulouse*, 16-18 mai 1990, Presses Universitaires du Mirail: „L'histoire littéraire, considerée dans sa liaison avec l'histoire des idées, des formes et des théories, fournit un terrain idéal pour rétablir le lien fondamental entre les catégories de l'analyse interne et les outils conceptuels de l'analyse externe. Car elle invite à penser le personnage comme une construction textuelle *en perpetuelle mutation*, sans jamais perdre de vue le contexte socio-cultural de référence dont il est indissociable". (*Présentation,* de Pierre Claudes şi Yves Reuter) (s.n.)

19. Cf. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif,* Paris, Hachette, 1981.

20. *Ibidem.*

21. Roland Barthes, *L'Effet de réel*, in *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p. 82.

22. Luc Fraisse, *Le processus de création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, José Corti, 1988, p. 53.

23. Scrisoare din 26 septembrie 1933, adresată lui Nicu Argintescu, reprodusă în vol. Anton Holban, *Pseudojurnal*, Ed. Minerva, 1978, p. 85. Virginia Woolf era de părere că romanul modern se întoarce la „tendința lui circulară" cu acele romane „fără istorie, fără comedie, fără tragedie, fără intrigă amoroasă sau catastrofică în sensul tradițional", apud Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 21.

24. Dorrit Cohn, *op. cit.*

25. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 78.

26. *Ibidem*, cf. şi lucrările lui Philippe Lejeune, citate în acest loc de Genette: *Le pacte autobiographique* (1981), *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

27. Lise Queffélec, *Personnage et héros,* in *Actele Colocviului* de la Toulouse, *op. cit.*, p. 248.

28. Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 111.

29. *Ibidem.*

30. Anton Holban, *Ioana*, Minerva, Bucureşti, 1984, p. 59.

31. *Ibidem*, p. 6.

32. Wayne C. Booth, *Distance et point de vue*, in *Poétique du récit*, Seuil, 1977, pp. 91-92: „Dire d'une histoire qu'elle est racontée à la première ou à la troisième personne, puis regrouper les romans dans l'une

ou l'autre rubrique, ne nous apprendra rien d'important; à moins de devenir plus précis, et de décrire les qualités particulières des narrateurs, en liaison avec certains effets souhaités. Choisir de faire un récit à la première personne est parfois exagérément limitatif; quand le *je* acquiert maladroitement des informations qui lui sont indispensables, l'auteur est parfois amené à créer des situations invraisemblables".

33. *Ibidem,* p. 80.

34. Cf. Gérard Genette, *Figures III,* Seuil, 1972, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, *Fiction et diction,* Seuil, 1991.

35. Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*, în vol. *Opere III*, Minerva, 1979, p. 16.

36. Transferul adjectivului aparţine metonimiei şi se regăseşte în regimul figurii de *hypallage* (apud Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 113).

37. Philippe Hamon, *op. cit.*, pp. 112-113.

38. *Ibidem*, p. 114.

39. Efectul acestei sensibilităţi se manifestă şi *inconştient*, căci personajul are revelaţia - în vis - a motivului tensiunii şi zbuciumului din casa Hallipilor. O visează pe Mika-Lé, ce „reprezenta o dezordine prin fizicul acesta fără de rost în resorturile regulate ale aleilor, odăilor, deprinderilor şi oamenilor" (p. 19). Procedeul este cu adevărat excesiv în consecvenţa aplicării: „De-a lungul acelei zile, o plictisise ceva uscat şi fierbinte, care nu venea de la ziua de august (...), ci de la arsura sufletelor, de la asprimea faptelor *necunoscute*, dar a căror evidenţă era familiară lui Mini (...). Acea uscăciune a sufletelor era azi un *ce* material care molipsea atmosfera din jur" (p. 22).

BCU IASI/CENTRU

CAPITOLUL II

PERSONAJUL CA FORMĂ ÎN EVOLUȚIE

2.1 O partitură schimbată

Un roman care se deschide în fața cititorului ca un „lever de rideau", înainte de vreme. Scena este încă goală, cu excepția unei „voci", să-i spunem, prezente, însă în ruptura totală cu imaginea, cu „ființa" locutorului ascuns. Insesizabilă, cu neputință de captat, aceasta nu pare a se grăbi întru dez-ocultare, dezambiguizare. Vocea este, în fapt, una transpusă, epistolară, iar interlocutorul/ corespondentul ei - un reper nevăzut, însă suficient, al comunicării, al corelativului dialogal. Frustrarea cititorului este reală, mesajul nu-l privește și nici nu i se adresează, după cum nici nu-l invită să se așeze confortabil în postúra obișnuită, de spectator. Un familiar „d-tale" îl exclude din start, fixând, din prima frază, partenerul de dialog:

„Mustrările d-tale sunt fără utilitate, ca mânia cuiva care bate la o ușă vecină închisă, în loc de aceea pe care o caută (...)"(*Patul lui Procust,* p.5)

Un subiect vorbitor instaurează un Tu al comunicării, amândouă instanțele fiind, pentru moment, ne-încarnate, nereprezentabile, iar protagoniștii enigmatici. Prezența „vocii" prime în totală suspendare față de familiara formă de introducere a Personajului pe scena romanului nu este una neobișnuită, putând fi integrată în situația narativă a începutului „*in medias res*". În roman, rolul ei este de obicei considerat un câștig, în mai multe privințe. Prima ar fi – opusă aparent *captației* (*benevolentiae*) - tocmai „frustrarea" inaugurală, provocarea, captarea curiozității cititorului, un „personaj" fără răbdare, gata să devoreze cartea, cu atât mai mult cu cât îi este amânată înțelegerea, fixarea în reperele convenționale ale lumii fictive la care a consimțit, prin (pactul de) lectură, să adere. Alta se

deschide asupra naturii însеşi a Personajului, construit într-o anumită epocă a evoluției genului romanului.

Modalitatea aleasă pentru prezentarea lui înscrie opera într-o serie, consimte la o tipologie[1], dă seamă de estetica romancierului. Că, astfel, pragul textului operează deja ca un indicator de „formă" este o consecință pe care romancierul şi-o asumă. Alegând o anume „deschidere", el promite un „traseu" narativ, o tipologie de Personaj, ori, dimpotrivă, inaugurează, inventează, situându-se în discontinuitatea creativă, o alta. Se înțelege că „tipologia" despre care vorbim constituie un referent de maximă generalitate, pe care n-ar fi convenabil să-l confundăm cu simpla tipologie „tematică".

Începutul romanului *Patul lui Procust* are însă o structură mai complicată. Autorul ezită să se oprească la una din posibilitățile oferite de rețetele de *incipit* ale romanului. „Spectatorul" debusolat şi exclus de la comunicarea epistolară se află, concomitent, în posesia unei explicații (nota de subsol) care-l reconfortează în rolul său de receptor privilegiat, îi conferă un loc în spațiul virtual al narațiunii, ceea ce înseamnă *instituirea unei instanțe* şi în ceea ce-l priveste. Cu alte cuvinte, *captatio*, însă într-un tipar neobişnuit, superior, care presupune complicitate [...] estetică din partea cititorului însuşi, invitat să evalueze noua modalitate de introducere a Personajului şi a discursului său.

„Explicația" nu este nici ea una comună. Corpul de literă, delimitarea de spațiul textului destinat povestirii principale, cum şi conținutul propriu-zis contravin obişnuitelor inserții auctoriale din romanul tradițional. Un Autor, da. Însă el se adresează cititorului ca unui partener, capabil să înregistreze şi să înțeleagă un limbaj profesionist, de scriitor, estetician sau dramaturg. Aflat în fața anunțatului „dosar de existențe", cititorului nu-i rămâne decât să-l parcurgă aşa cum se arată, fragmentar, etajat, adnotat, mai exact în forma de *material genetic* pentru viitorul(?) roman. Care sunt consecințele acestei strategii în planul existenței Personajului?

Numeroase, fără îndoială, însă ne vom opri, deocamdată, asupra celor mai importante.

2.2 *Paratopia Personajului*

Împrumutăm termenul de „paratopie" de la Dominique Maingueneau, care înțelege prin aceasta un fel de „localité paradoxale", localizare care rezidă în chiar imposibilitatea de a se stabiliza, între „lieu" și „non-lieu", a scriitorului, între lumea lui și aceea creată de el, odată cu asumarea unei conștiințe a devierii. Existența în „câmpul literar", în *lumea* invenției Autorului, "nu înseamnă absența din orice alt loc, ci mai degrabă o dificilă negociere între cele două lumi". Însă „comme il ne peut échapper à la culpabilité attachée à sa déviance, l'écrivain prétend s'innocenter en se conférant une filiation d'un autre ordre, en devenant fils de ses oeuvres."(2)

Scriitorul, un Fiu al propriilor fantasme, devine un *rătăcitor* între real și i-real. În situația aceasta, semnalată nu atât pentru semnificațiile în planul psihologiei creației, ci mai ales ca formă de indecizie, vizibilă în categoria de personaje care ne întâmpină, se plasează de la început personalul din romanul *Patul lui Procust.*

Distincția categorială Autor-Personaj-Cititor își pierde treptat relevanța și competența ordonatoare. Autorul se ipostaziază ca scriitor, în chiar hainele sale, pe care cititorul este așteptat să le recunoască. *Dosarul de existențe* (p. 5) nu trebuie citit ca o sumă de componente fictive ale unui roman în curs de facere, ci chiar ca un ansamblu de „documente" (private, obținute cu insistență și uneori șiretenie), cât se poate de „reale", de autenticitatea cărora garantează cu toții, Autor, Personaje și, în ultimă instanță, Cititorul. (Printre altele, acesta din urmă este solicitat indirect, făcându-se apel la competența lui în materie de teatru, de artă în general, să identifice în autorul piesei *Act venețian* pe cel care i se adresează în subsolul romanului).

Însumate, textele vor constitui materia romanului. Acesta este însă în curs de lectură, ceea ce implică şi *paratopia* Cititorului, aflat (la invitatia Autorului) atât în faţa manuscriselor, cât şi în prezenţa romanului, operă ce deţine o realitate materială indeniabilă, a Textului-obiect, desfăşurat, „corporalizat" în cele câteva sute de pagini.

Etajarea textului are o funcţie primordial explicativă. Ea implică, totuşi, numeroase alte consecinţe, dintre care vom reţine aici paradoxala intersecţie a planurilor, amestecul lor, când toate elementele de structură ar indica tocmai contrariul. Aşa, de pildă, *(de)dublarea discursului romanesc* într-o formă *principală* şi una *adiţională* nu presupune doar dezvoltarea într-un plan secundar a unor „motive" din secţiunea principală, ci şi negarea lor, amendarea, într-un cuvânt *dereglarea viziunii prime*, deformarea neaşteptată.[3] Paratextul constituie în acelaşi timp o „conştiinţă" a paginii, dar şi, adesea, o alienare a conţinutului *reflectat*. Ca să profităm de polisemia termenului, care trimite atât la sensul de oglindire, cât şi la cel de reflecţie, meditaţie, am spune că „oglinda" textului, paratextul, este câteodată cutie catoptrică, deformatoare.

Strategia narativă prin care Camil Petrescu înţelege să distribuie „rolurile" Personajelor este astăzi mai puţin spectaculoasă decât va fi apărut ea contemporanilor. Pentru cititorul sfârşitului de secol XX, care a înregistrat revoluţie după revoluţie a genului romanesc, opera modernităţii eposului romanesc poate să-şi piardă din „relieful" şocant cu care o va fi gândit creatorul ei. Termenii inovaţiei–polifonie narativă, perspectivism şi relativizarea conţinutului narăţiunii + conştiinţa *textului in statu nascendi* – nu mai pot fi „nefamiliare" celor care au făcut, în lectură, ucenicia modernităţii şi a post-modernităţii. „Familiaritatea" cu care ni se adresează, estetic, romancierul, este de fapt un reflex al propriei noastre porniri de a (post)*investi* în operă achiziţii şi forme moderne produse *ulterior* în roman pe o scară incomparabil mai mare. Ni se pare „normal", de asemenea, limbajul teoriei autorului, vorbindu-ne despre „narator", „structură", „perspectivism", „omniscienţă",

„obiectivitate" etc. Explicația stă în faptul că recunoaștem, de fapt, *a posteriori*, un discurs cu care ne-au obișnuit ultimele decenii de critică și teorie literară. Actualitatea lexicului *de analiză* (restrâns, de Irina Mavrodin[4], la modernul concept de *structură*, din cunoscutul eseu camilpetrescian) îndreptățește pe receptorul de astăzi a-l „asimila" limbajelor critice curente. Iată doar un exemplu: „«Centrată» în personalitatea naratorului, viziunea epică capătă acum o anume unitate stilistică, cum în pictură tablourile capătă, prin direcția luminii, unitatea de viziune." (*Note asupra romanului românesc între cele două războaie*, 1943)[5]

2.3 În căutarea formei

Locul difuz al Personajului în sistemul anunțat de *incipitul* romanului ține, cum am văzut, de o pierdere a condiției obișnuite a protagoniștilor în actul comunicării estetice. Prin *metalepsa narativă*, scriitorul devine Autor-personaj, Cititorul - partener fictiv de dialog cu Autorul, care i se adresează în note, iar toate celelalte personaje intră în sistemul legat de „real" prin autoritatea existenței scriitorului, a Cititorului și a unora dintre numele nonfictive împrumutate în operă spre întărirea iluziei referențiale.[6]

Ceea ce prima parte a romanului *Patul lui Procust* lasă să se vadă, în plus față de indecizia, bruiajul *semelor* fundamentale *fictiv/nonfictiv* este procesul întemeietor al romanului, care constă în căutarea, în demersul *constituirii categoriei de Personaj:*

„Am sugerat, ba chiar am propus doamnei T. mai întâi să apară pe scenă". (p.5)

O prima „decriptare", importantă, față de situația „vocii" anonime din susul paginii, se produce în discursul Autorului:

„ Doamna T."

Absența, propriu-zisă, a numelui este mai bogată în posibile semnificații decât apariția acestui *pro-nume*, substitut desăvârșit în întreaga operă. Textul ne îndreptățește la următoarele:

a) *Semnificația explicită*, conținută în nota 1 de la sfârșitul primei scrisori: „Acest T. nu este o inițială cum s-ar părea, căci a devenit un adevărat nume, și nu știu dacă n-ar trebui să fie scris Te. Mi-a lămurit surâzând, când am întrebat-o, că în aceeași clasă a liceului de fete erau două colege cu numele Maria Mănescu, dealtfel verișoare amândouă, și atunci fetele le deosebeau numai după *inițialele părinteşti.* Dar Ve și Te au rămas domnișoarele Maria Mănescu și după ce au sfârșit liceul, ba pentru intimi chiar după ce s-au măritat". (s.n., p. 22)

Redactată în regimul *logicii justificative*, nota surprinde, totuși, prin natura paradoxală a enunțului (T. „nu este o inițială"; devenit „nume", poate ar trebui scris Te), în care componenta denotativă este puternic afectată de omonimie (Maria Mănescu) și indistincție: liceul de *fete,* două *colege*, *fetele, domnișoarele* Maria Mănescu. *Toposul argumentativ* se prefigurează încă din prima notă a romanului.[7] Concepută ca o ex-plicație (*ex-plicare*, desfășurare textuală), inserția Autorului deschide importanta componentă a discursului Personajului narator (indiferent de identitatea acestuia), care se poate recunoaște sub semnul *toposului* justificativ. El apare tematizat (conștientizat și exprimat ca atare: „sunt negreșit necesare câteva lămuriri", „voința de a face efortul unei explicații", chiar și sub formă deceptivă: „gândul că și lămuririle sunt de obicei zadarnice" - doamna T.) și pus natural în relație cu expansiunea textuală (*ex-plicare*): „fie și cu prețul unui ocol chiar de la început". În mod indirect, se înscriu în procedeu vestitele paranteze ale Autorului din *Noua structură și opera lui Marcel Proust.*

Acestea dictează, cum se va vedea, o formă, o configurație a discursului Personajului, care poate fi reperată la mai multe nivele:

a) la nivelul propoziției, cel mai adesea ca apoziție, semnul grafic al parantezelor fiind aleatoriu;

b) la nivelul frazei, în subordonate cauzale, atributive, sau propoziții incidente;

c) la nivel macrotextual, în ansamblul notelor din subsolul romanelor (nu doar în cazul romanului *Patul lui Procust*), care, la rândul lor, comportă tot sistemul prezentat mai sus, evidențiat mult mai mult prin semnele grafice: paranteze, paranteze drepte;

d) la nivelul figurilor de discurs: minimale (metafore punctuale ca „ocol", metafore constituite ca element predicativ suplimentar, comparația omniprezentă, teoretizată, altminteri, ca modalitate de explicație) sau dezvoltate (pasajele din discursul Personajelor, altele decât Autorul, care dezvoltă în mărturiile lor scrise excursuri argumentative).

Emergența pro-numelui („T.") reprezintă prima etapă în procesul de constituire a Personajului, conform comentariului Autorului, din pasajul analizat. Informația este însă dusă şi mai departe, dând naştere unei alte semnificații, care de data aceasta *este implicită, intratextuală:*

b) „Nici măcar brutalitatea cu care eu mai târziu am publicat - cu mici modificări – fără ştirea şi învoirea ei, într-o revistă puțin răspândită, scrisorile acestea (...), nici buna înțelegere pe care le-au arătat-o câțiva critici n-au înduplecat-o". (p. 10)

„Personajul" scrisorilor are, aşadar, o existență anterioară, datând de la publicarea în revista „Cetatea literară" a fragmentelor romanului ce se va contura ulterior. „Doamna T.", primul *pseudonim* al Autorului, „obligă" pe acesta la transferul intratextual al numelui, devenit indispensabil în condițiile în care textul preluat rămâne identic. Poate fi considerat, ulterior, un *heteronim*, când numele real al romancierului apare pe coperta cărții. Nu mai avem de a face cu un *pseudonim*, simplu, atunci când autorul a ales să publice sub un alt nume decât acesta, chiar dacă acum este vorba de numele său

adevărat. Aşadar, semnătura primă a scriitorului se imprimă în roman cu o *alteritate* absolută. Aici se naşte Personajul, în opoziţie cu Autorul, pare să recunoască, în nota de mai sus, romancierul.

Ambele semnificaţii relevă mai întâi o formă de *indeterminare* a Personajului, la nivel onomastic. Privind efectele situaţiei din perspectiva oferită de întreaga operă a romancierului (b), constatăm coincidenţa şi apoi *de-dublarea* numelui „T" în afara sferei Autorului, ca *identitate fictivă.*

Indeterminare nu înseamnă doar indecizie, amânarea fixării unor trăsături stabile ale Personajului. „T" este „diferenţa specifică", realizând un maximum de individualizare, şi faţă de stânjenitoarea omonimie, şi faţă de „personalitatea" ternă, voit incoloră, a numelui Maria Mănescu. „Iniţiala părintească" este probabil singulară în nomenclatura personalului romanelor. D., prezent de asemenea ca iniţială, e prescurtarea numelui de familie, fapt probat de pomenirea „bătrânului D.", tatăl acestuia. Tot astfel, luate în ordinea importanţei, personajele sunt desemnate: G.D.L. (cu varianta G.) în scrisori, abreviind numele lui Ladima (cu încă o abreviere, în registrul oral, Gedem), Mărioara S...(actriţa), punctele de suspensie fiind elementul grafic folosit în cazul numelor fără greutate, G... (cunoştinţă a Valeriei din Bârlad, care-i „zicea nevesti-si madam G..."), R. (şeful de cabinet al Naţionalului), doamna R. („o frumoasă doamnă, soţia unui avocat bătrân şi tare cumsecade din Bucureşti"), L.C. (actriţa, pomenită anterior, Lena Coremati), V. (director al Teatrului Naţional) etc.

În romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, cel mai pregnant nume abreviat, cu funcţionalitate importantă în traseul evenimentelor, este „dansatorul" G.

Iniţiala reprezintă, cum se vede, o modalitate familiară în configurarea (pe prima ei treaptă: *denominaţia*) a Personajului. S-ar putea distinge adevărate categorii, dictate de motivaţia acordării literei, *pars pro toto.*

Sunt, pe de o parte, personajele cu adevărat anonime sub raportul rolului jucat în evenimentele romanului, caz în care absenţa numelui

întreg semnalează calitatea de actor, personaj secundar, efemer, episodic, insignifiant. De cealaltă parte, inițiala *desemnează*, individualizând rolul, chiar dacă intens negativ (G. pentru soțul gelos din primul roman, D. pentru amantul neliniștit Fred Vasilescu).

Vedeta inițialelor rămâne, firește, (doamna) T., de altfel singura despre care știm sigur că, în fapt, corespunde rostirii, planului discursului: „Te". Este, de asemenea, singură printre alte dublete: D., (G.)D.(L.); G..., madam G...; R., doamna R. (fără legătură de rudenie între personaje).

Individualizarea maximă a Personajului se reflectă și în amănuntul că atât Autorul, cât și Fred Vasilescu se referă la ea folosind apelativul „doamna T.", iar faptul ca intimitatea nu a dat naștere altui nume (cum s-a întâmplat cu Ștef în romanul precedent) se explică prin aceea că T. conține deja marca (+ familiaritate) („pentru intimi").

Rămânem visători în fața ipotezei că identificarea nominală (în „Cetatea literară") și apoi separarea într-o instanță diferită a Autorului s-au săvârșit sub emblema „inițialei părintești", litera/ instanța pierdută în viața lui Camil Petrescu. O neliniște identitară a personalității de profunzime a scriitorului răzbate și din alte acte, mult mai transparente. „Dublul feminin al lui Camil Petrescu", s-a spus despre Doamna T. Nu fără argumente, între care am putea socoti și acest rapt de identitate. „Brutalitatea" publicării scrisorilor, „fără știrea și învoirea ei", în revistă, se repetă acum: din „oroarea de exhibiționism", nimic n-a înduplecat-o să admită ieșirea ei pe scena romanului. Ceea ce, de fapt, se întâmplă sub ochii Cititorului. Simbolic, Autorul a „forțat" de două ori voința Personajului.

2.4 Tiparul teatral

Un Autor în căutarea Personajului, iată prima temă a romanului. Comentariul care formează paratextul o conține, în mod explicit, evidențiind etapele parcurse de romancier, în dorința de a face din

Doamna T. un Personaj. Doar că nu este vorba aici de selecția în sine a „persoanei" care va constitui, eventual, prototipul unui Personaj ieşit de sub pana scriitorului. În procesul genezei operei – aşa cum reiese el din notele Autorului -, fixarea asupra Personajelor echivalează cu găsirea unor „competențe" de ordin apropiat scriitorului însuşi, cu alte cuvinte descoperirea unor virtuali naratori, capabili să construiască inteligent şi „substanțial" o povestire a experiențelor proprii de viață. Efortul Autorului constă în persuasiune, în determinarea protagoniştilor potențiali ai romanului la confesiune directă. Nu-l interesează aşa-zisa furnizare de date nude, de istorii personale pe care el, romancierul, să le prelucreze, cărora să le dea forma operei literare. Convingerea lui este că valoarea operei ar câştiga tocmai prin contribuția ne-mediată, concretă, a acelor conştiințe capabile să reflecte experiențele autentice, tulburătoare, de viață.

Modelul proustian, de operă „constituită oarecum ostentativ ca un lung monolog", impune prin „tocmai aceasta supremă onestitate de viziune, aplicația de a spune ceea ce e originar în conştiința proprie"[8]. Numai astfel se poate spera atingerea acelei „atmosfere de autenticitate halucinantă", la care visează romancierul.

Personalități din afara mediului „profesionalizat" ar fi, după opinia Autorului, necesare şi rampei, acelea care să dea rolului interpretat impresia de viață autentică, netrucată. Ele ar fi capabile de o altfel de creație, superioară celei deprinse în conservatoare, în şcolile de teatru, unde actorii sunt supuşi presiunii inevitabile a modelului, a maestrului. „Să aducă pe scenă complexe de experiență din viața reală", căci teatrul „nu poate fi decât intens, al personalităților puternice şi al dislocărilor de conştiință"; „arta teatrului are nevoie tocmai de firi de structură excepțională".

Romancierul descoperă la început, în Doamna T., o figură „excepțională" pentru întruchiparea rolului din piesa sa, *Act venețian*. Apreciind-o cu ochiul regizorului, Autorul vede în ea o combinație fericită de inteligență şi calități inerente, potrivit convingerii sale, performanței scenice:

„Firul care mă dusese la gândul spectacolului era că realiza două din indicațiile pe care, în paranteză, le impuneam eroinei din *Act venețian* și pe care eu le socot, în afară de inteligență și cultură, ca adevăratele criterii care ar trebui să înlocuiască examenul de admitere în școlile teatrale. Vorbea adică «repede, cu pauze inteligente între propozițiunile frazei», nu cu acele penibile pauze între silabe care constituie ceea ce se cheamă în lumea teatrului „dicțiunea" și care au aerul unor pronunțări răspicate pentru cretinii din sală. Doamna T. vorbea repede, păstrând rostirea rărită, ca o subliniere numai pentru esențial, când vocea scădea brusc, lungind, adânc, tulburător, vocalele. Atunci privirea ei, vie ca a unui hipnotizator liniștit, spunea mai întâi singură fraza în așa mod că vorbele «nu făceau decât să repete ce au spus ochii», chiar cum ceream eu în cealaltă indicație care păruse, mi-am dat seama mai târziu, în timpul repetițiilor cu o altă interpretă, de neînțeles." (pp. 7-8)

Cu adevărat *a work in progress*, imaginea Personajului capătă contururi în reprezentarea, deocamdată, a Autorului, aflată la mijlocul drumului între *discursul teoretic (justificativ)* și cel *descriptiv*. Având aerul a se interesa de felul în care calitățile cerute actriței (abstracte indicații regizorale, până la actul performativ) coagulează natural în ființa Doamnei T., Autorul purcede, în fapt, la o atașantă privire coborâtă asupra modelului. Restabilită, legatura între „norma" instituită de regizor (didascalii, puse între ghilimele, „autocitate") și prezența în „carne și oase" a Personajului se țese în sens invers.

Autorul are impresia, nici mai mult, nici mai puțin, că femeia pe care a avut norocul s-o întâlnească și pe care o descrie se înfățișează cu atributele inventate de el, pentru jocul scenic („cum ceream chiar eu în cealaltă indicație"). El construiește, parcă, o secvență răsturnată din mitul lui Pygmalion, invocând o revelată Galatee să se întrupeze în opera lui. Proiectul lui, personajul „scenic", se vede adeverit într-o prezență independentă, dar care poartă „semnătura", tușele maestrului. Încă o dată, așadar, textul ne vorbește despre *Personaj evoluând către o formă*, respectiv despre tatonările Autorului între

categoria teatrală a Personajului şi decizia de a face din el un *narator* într-un roman .

Postura de protagonist al romanului - în care rolul Autorului se reduce la acela de „editor" al textelor - se „câştigă" treptat, în acelaşi timp cu deplierea unui sistem de „cerinţe", „calităţi", adică o adevărată normă, pe care opera de ficţiune, tematizată în discursul Autorului, o impune.

Tiparul teatral, pus în evidenţă în excursul teoretic şi apoi în referirea expresă la potenţialul descoperit în eroina scrisorilor, preexistă, în logica textului, desemnării Doamnei T. ca protagonistă a romanului. Lumea teatrului intersectează în mai multe rânduri lumile fictive ale romanului. Lucru firesc, dacă ne gândim la afinitatea specială a Autorului pentru o artă pe care a practicat-o, ca şi în viaţă, înaintea romanului.

Subiectul acaparează, de altfel, discursul, care face loc unei bucle tematice privind adecvarea jocului actoricesc la cerinţele artei teatrului. Prejudecăţile vechi, înrădăcinate, privitoare la „fizic frumos" şi „voce" în teatru sunt amendate cu energie şi dispoziţie sarcastică. Pasiunea expunerii este aceeaşi din textele şi eseurile, cunoscute, ale lui Camil Petrescu.

Încercând să vedem legătura logică între inserţia pasajelor teoretice şi alegerea Personajului, vom da peste o constantă a gândirii estetice atât a romancierului, în răspăr cu „stilul frumos", cât şi a dramaturgului, sau a regizorului, care respinge „dicţiunea în teatru". Cheia acestei atitudini ţine de permanenta căutare a „realităţii substanţiale" a lucrurilor, fie că acestea se găsesc în teritoriul fictiv al lumilor imaginate şi al fiinţelor care le populează, fie că este vorba de esenţă / adevărul Fiinţei în general, reprezentată pe scândura scenei sau în pagina romanului. Toată această febrilă necesitate este resimţită organic pe parcursul întregii opere a scriitorului, apărând când ca element în construcţia mentalului Personajelor (în ceea ce Autorul a vrut să fie „drama absolută", concentrarea întregului conflict în conştiinţă), când ca imperativ stilistic (împotriva

„dicțiunii", a calofiliei etc.). Poate că nu întâmplător, cuvântul care pare a-l fascina pe diaristul din *Note zilnice* (uneori folosit, ca formă de *lapsus,* în mod cu totul neașteptat) este *loialitate.*

Adevăr, adecvare, legitimitate, legitimare, adeverire, substanțialitate, esență sunt, mai tot timpul, elementele implicite sau explicite ale discursului artistic și teoretic al Autorului.

Nevoia de a însoți pagina romanului de complicatul eșafodaj al notelor și al teoriilor subsecvente am invocat-o, deja, vorbind despre *toposul* justificativ. Personajul pe care îl vom descoperi treptat, în ipostazele oferite de perspectivele principale ale narațiunii (Autorul și Fred Vasilescu) are ceva din fulgurantele „halucinații" în preajma revelațiilor, atât de caracteristice neliniștitului scriitor.

Tiparul teatral, care a prezidat la „alegerea", pentru viitorul roman, a Doamnei T., se manifestă în două componente: Personajul de teatru, construcție a discursului dramatic, și Actorul, cel care corporalizează atât discursul, cât și imaginea abstractă a personajului închipuit.

Existența unui „act scenic", pe care-l teoretizează Anne Ubersfeld, este marcată de ambiguitate: „Notons qu'au théâtre une certaine ambiguïté demeure du fait qu' à la situation d'énonciation fictive est conjointe une situation d'énonciation réelle, sur scène, avec des locuteurs qui ne sont pas les personnages, mais les acteurs."(9)

Comentariul Autorului se fixează, în special, pe componenta *performativă,* pe „fața" vazută a Personajului teatral, care este conferită de Actor și de jocul lui. Doamna T. ar fi fost o *interpretă* ideală, un *Actor* perfect. Cu toate acestea, alunecarea în categoria cealaltă, a Personajului (prin posibila metonimie: personaj dramatic) se produce pe nesimțite. Ceea ce prezidă la acest transfer este tot obsesia auctorială a personajului *hors du commun,* al „dramei absolute": „Iată de ce o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalități puternice a căror vedere îmbrățișează zone pline de contraziceri (...) Tocmai din pricina acestei ample, și

deci dialectice, reflectări a lumii în conştiintă, personajele de dramă nu pot fi „caractere", în înţelesul normal al teatrului, şi iată de ce Hamlet nu e un „caracter". Un caracter nu e în funcţie de jocul revelaţiilor în conştiintă, nu e deci în funcţie de acte de cunoaştere, ci reprezintă o forţă unitară neinfluenţabilă".[10]

Să spunem, prin urmare, că intrarea Personajului în paginile romanului s-a făcut sub auspiciile categoriei dramatice, prima în care Autorul a experimentat proiectul lui de „personalizare" a abstracţiei.[11] Doamna T. pare un personaj predestinat posturii pe care o ocupă, la începutul naraţiunii. Cu ea intrăm în „alchimia" operei lui Camil Petrescu, cu versantele ei simbolice, reflectate în toate aceste întrebări *sui generis* despre natura Personajului.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

1. Cf. Pierre Glaudes, Yves Reuter, *Le Personnage*, P.U.F., 1998 : „La participation du personnage, en tant qu'organisateur textuel, à tous les niveaux du fonctionnement narratif (fiction, narration et mise en texte), mais aussi son rôle dans l'inscription des significations et des valeurs dans le récit permettent de lui assigner une nouvelle fonction, celle de marqueur tyoplogique(Reuter, 1988 ; Glaudes et Reuter, 1966, pp. 17-32)", p. 68.

2. Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'oeuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993, p. 28.

3. Asupra relativizării viziunii prin confruntarea ei cu aceea a altor Personaje, ne vom opri pe larg în alt capitol. Ca formă de accedere la „obiectivitate", la „iluzia referențială", textul instituie uneori ceea ce am putea numi un „dublu negativ" al informației narative.

4. Irina Mavrodin, *Modernii-precursori ai clasicilor*, (*Camil Petrescu despre „noua structură" a romanului lui Proust*), Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, pp. 83-94.

5. Publicat în „Ramuri", nr. 12, 1965.

6. Cf. Shelly Charles, *Récit et réflexion : poétique de l'hétérogène dans* ***Le Pour et le contre*** *de Prévost,* The Voltaire Foundation, Oxford, 1992: „L'équivalence personnage = lecteur remplit (...), pour la réception du texte, une fonction analogue à celle que remplit l'équivalence auteur = personnage pour son émission. Elle crée un lien d'identité entre les participants à la chaîne de communication interne au texte et ceux qui se trouvent aux deux bouts de l'acte de communication dont le texte est le message; identité qui permet, dans le message, l'erreur et même le mensonge, mais qui exclut l'idée d'une fiction", p.120.

7. *Ibidem,* p. 127 :"Un autre élément de respect du document (...) est l'usage de la note(...)".

8. Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze,* Editura Minerva, București, 1971, p. 28.

9. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Editions Belin, 1996, p.97.

10. Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teze şi antiteze, op. cit.*, p. 177.

11. Abstracţia imaterialei lumi a conştiinţei, cum şi aceea a tiparului în care Autorul înţelege să-şi plăsmuiască „fiinţele".

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CAPITOLUL III
IDENTITATE ŞI DISCURS

3.1 Dispozitivul narativ

Cu o estetică „la vedere", constituind un *appui* teoretic şi poietic al construcţiei Personajelor, romanul *Patul lui Procust* desăvârşeşte o formulă preconizată de Camil Petrescu încă din romanul precedent. Deosebirea constă în aceea că *tema naratorului* apare implicită în primul şi explicită în al doilea roman.

Imperativul Autorului : „Doamnă, trebuie să scrie numai cei cari au ceva de spus" conduce spre o primă treaptă a împărţirii „personalului" romanesc. El constituie un corolar al convingerilor scriitorului în domeniul naraţiunii literare, pe care-l vom putea regăsi, sub diverse forme, în exprimarea relaţiei Personaj-Naraţiune.

Totodată, sub aparenţa conţinutului exclusiv *normativ* („acced" spre condiţia de naratori doar cei care se supun, răspund unei anumite norme a operei, explicit formulate de o instaţă fictivă care-şi proclamă identitatea cu scriitorul), fraza consacră postura de *naraţiune scrisă* pe care o vor avea confesiunile Personajelor. „Istoriile" înfăţişate Cititorului se înscriu de la început în procesul de comunicare prin care un *mesaj* (*textul*) este emis de la un pol (al *enunţării*) şi receptat de un altul, de această dată pluriform, conform nivelului pe care se situează Cititorul, în diversele sale postúri: *intradiegetică, extradiegetică, metaficţională, nonficţională.*[1] Consecinţa exprimării, în operă, a mecanismului de producere „textuală" (de o manieră mai mult sau mai puţin insistentă) devine, în planul Personajului, o supradeterminare a funcţiilor acestuia, în raport cu toate cele trei elemente ale procesului de comunicare: instanţa narativă şi instanţa receptării, respectiv obiectul comunicării, exprimat în mesajul-text.

Cel puțin o parte din personajele romanelor nu mai sunt, în consecință, simple „proiecții", reprezentări ale unor „roluri" în evenimentele narate: ele formează o categorie aparte, caracterizată de prezența în povestire a motivelor legate de cele trei componente ale traseului enunțiativ, conținut de operă ca într-o oglindă.(2)

O „vocație" enunțiativă, asemănătoare cu aceea prin care un scriitor „se simte chemat să producă literatură"(3) stă la baza construirii povestirii, precum şi a livrării ei, ca text, *instanței receptării*. Romanul „dosarului de existențe" conține însă şi o complicată istorie a textului - *pe cale de a deveni* parte a unei opere cu statut specific: literatura narativă. Aceasta istorie pune în chestiune un întreg capitol legat de „context", adică de împrejurările, de natura, de etapele producerii scriiturii.

Este *toposul* romanesc al pre-constituirii operei, care interesează în acelaşi grad *etapele constituirii Personajului*. Procesul poate fi perceput la nivelul cel mai elementar, al scrisului, acela adică unde textul (mesajul) este „vizibil" înainte de a fi „lizibil". Cu alte cuvinte, romancierul acordă un loc deloc neglijabil, în compartimentul descriptiv al ficțiunii, imaginilor *grafiei*, aspectului „palpabil" al fragmentului scris (iar, uneori, semnificațiilor difuze ale acestora). Astfel, se poate admite, cu Roy Harris, interpret al semiologiei scrierii, că „ scrierea, într-un anume sens, consistă exact în înlocuirea unei persoane printr-un text. E ceea ce a observat foarte bine Platon, chiar la începutul unei anumite tradiții scrise, când arăta că este inutil să pui întrebări unui document, deoarece documentul nu poate răspunde."(4)

3.2 Bio - grafia Personajului

Atât de bogat în scrisori, bilete, notații individuale, romanul reflectă fie personalitatea autorilor la acest nivel, fie comentariul pe care pagina scrisă de Personaj îl suscită, revelând noi semnificații în configurația relațiilor interpersonale.

Un bilet care este lăsat să anunțe absența bărbatului iubit, să-l *în-locuiască* pe cel care nu poate fi înlocuit, este abandonat înainte de a fi deschis: imaginea scrisului lipsește, dimpreună cu semnatarul rândurilor prezumate: „Un plic odios, de un albastru pal, aproape alb. Parcă un gând otrăvit mi s-a împăştiat în sânge şi mi-a uscat pielea. Nu ştiam ce să răspund, nici n-am citit biletul, pentru că acum conținutul lui îmi era indiferent". Doamna T. descoperă, la rându-i, propriul scris („ascuțit şi neglijent", pentru care era „necontenit" pedepsită) în caietele de şcoală, păstrate cu venerație de nefericitul D. (Indiscreția aceluiaşi, de a „umbla la toate scrisorile din sertar" se soldează cu o reacție ca în fața unui cataclism.)

Scrisul lui Ladima, poate şi fiindcă situația profesională implicată, cunoscută anterior de Fred, o justifica, este „cu adevărat *scrisul ştiut*... (s.n.) Mare, aplecat spre dreapta, cu literele subțiate pentru ca să încapă mai multe. Literele mari sunt făcute din linii trase lung, dar fără colaci. Cozile termină mereu spre dreapta, apăsat, de parcă fiecare rând ar sfârşi într-o parafă. Îmi da o impresie de halucinant acest scris subțire, aplecat mult spre dreapta, aproape foarte mare şi în acelaşi timp cu litere foarte înghesuite." (72)

O perfectă lectură „ à la lettre", în manieră grafologică, indică, pentru prima secvență a evocării lui Ladima, personalitatea accentuată („apăsat", terminat „ca într-o parafă"), în contrast cu tendința refugiului, retractilă („aplecat mult spre dreapta"), dominată de absența duplicității („dar fără colaci") şi rectitudinea morală („linii trase lung"). Contradicția („aproape foarte mare şi în acelaşi timp cu litere foarte înghesuite") este şi ea în natura personajului pe care Fred îl va descoperi, uimit, de-a lungul „după-amiezei de august". Să notăm că, de dincolo de mormânt, Personajul întruchipează Absența, suplinită prin singură această prezență materială: *scrisorile, biletele.* (Opera lui „publică" nu are aceeaşi forță de evocare a prezenței Personajului).

Scrisorile, un fel de *relicvar* metaforic, sunt tratate în mod diferit de personajele care au cunoştință de existența lor şi acces la lectură.

Emilia oripilează prin cinism, fiind prima care identifică metonimic Personajul cu scriitura. Ea tratează nediferențiat referința la persoană/ (obiect) scris: „Pierdem timpul... Lasă-le..." „Era cam aiurea, scria mereu" (pp.72-73). Nici o tresărire de regret, nici o înfiorare în fața mărturisirilor care, o dată cu moartea celui care le-a făcut, transformă episoadele vieții conținute în destin. Din contră. Pe lângă faptul că - judecate ca dovezi ale puterii de seducție a demimondenei - ele stau ca într-o colecție de „trofee" amoroase de aceeași stirpe (fotografii, cărți poștale, ilustrate și bilete primite de la varii aspiranți), scrisorile lui Ladima o fac pe Emilia să tragă, la un moment dat, concluzia că se poate folosi de ele. („Înțeleg, intens, ca un fel de șurub răsucit în gândul meu, că va trebui, cu orice preț, să iau aceste scrisori, care nu trebuie să mai slujească pentru nimeni în viitor, drept afrodiziac", este revelația lui Fred).

Valeria, tot în acord cu poziția ei mai conciliantă față de pasiunea și suferința lui Ladima, nuanțează atitudinea cinică, ea fiind cea care, în scop declarat practic („Spune că o femeie trebuie să păstreze totul"), „a aranjat cu grije, în ordine, după date", scrisorile. În seama *acestui* personaj (și nu a Emiliei, cum face Fred) trebuie pus tratamentul de care au parte scrisorile, ca *lucruri* aflate în casa Emiliei, *ordonate și etichetate* (fotografia de deasupra pachetului legat „cu fundă roz" îi mai evocă naratorului imaginea reclamei comerciale de pe un produs oarecare).

Fred Vasilescu opune indiferenței – curiozitatea: „Am desfăcut panglica, gânditor, *cu teama că voi face o greșeală*, dar cu dorința abia stăpânită de a citi" (73) Dialogul este puternic afectat de duplicitatea lui față de Emilia: fiecare replică a dilogului poate suscita, la rigoare, comentariul naratorial (interior) care o desființează, o amendează sau îi revelează semnificația adevărată. (Nicolae Manolescu observa că simpli(ci)tatea, uneori, s-ar spune, grosieră, a replicilor este maniera prin care autorul „decupează"

secvențe verosimile ale comunicării între eroi*. Ne„literarizate", neînfrumusețate, vorbele personajelor le „adeveresc" pe acestea în lumea ficțiunii. Este posibilă însă și distincția între registrul oral, care se presupune că este „reprezentat" și stilul *soigné* al comentariului, particularitate a *scrisului* în planul naratorului, concentrat asupra unui efort nu atât de re-memorare, cât de re-stabilire, parcă, a accentelor, a semnificațiilor neevidente la simpla (re)producere a replicilor. *Distincția este evidentă*, la Camil Petrescu și cel mai elocvent argument îl poate constitui paralela între replicile personajului teatral și oricare din replicile „vorbite" ale lui Fred, Gheorghidiu, Ladima (- în cazul căruia lucrurile sunt mai complicate, deoarece și unele din scrisorile către Emilia ar trebui asimilate categoriei comunicării orale.)

Fred construiește o adevărată strategie menită să distragă atenția femeii de la însuși obiectul curiozității lui. Scrisorile tocmai descoperite exercită asupra personajului o atracție a cărei natură, dublă, îi este (sieși) clară de la început: „Le voi citi absolut pe toate, cu pasiunea cu care *surprinzi* prin fereastra de vizivi o discuție mută, firește, între vecina aproape goală și amantul ei. Nu vrei să pierzi nimic. Dar acum, când o lume nebănuită mi se va dezvălui?"(73) Este evidentă, mai întâi, o anticipare a plăcerii, prin comparația fără echivoc: privirea aruncată pe ascuns, o infracțiune morală, formă de voyeurism. Par a fi, cum o confirmă Emilia, scrisori „pasionante", care promit deschiderea unei porți spre intimitatea celuilalt, provocatoare mereu, în pofida bunului simț, tocmai prin aceea că este interzisă. Cu indiscreția femeii, situația nu se simplifică și nici nu devine mai puțin stânjenitoare. Mimând *indiferența*, Fred își păstrează un ascendent asupra Emiliei, gata oricând să livreze ultimul secret (gesturile elementare ale *pudorii*, *discreției* lipsesc din educația ei). Fred nu se comportă altfel decât dacă ar trebui să deschidă prin

---

* Vezi pe de altă parte, pastișa ionesciană din volumul *Nu*. Autorul de mai târziu al *Lecției* va explora tocmai fisurile, golul, neesențialul vorbirii așa cum apare ca `n existența cotidiană.

fraudă scrisorile. Martorul – *voyeur* nu poate fi decât singur, iar prezența Emiliei îl umple în orice moment de oroarea de a fi descoperit, văzut la rându-i, „citit" în această ipostază. Cu toate acestea, scopul lui Fred este unul *imediat* și creator de materie pentru textul romanului, Emilia putând retrage în orice clipă permisiunea citirii scrisorilor. Ca primă semnificație a interesului lui Fred pentru scrisori, *voyeurismul* este indus de însăși situarea într-un anumit *topos* a celui care privește / citește. În budoarul Emiliei, care crede că a găsit o formă de a spori plăcerea bărbatului, dacă-l face niței gelos, totul este promiscuu: amorul venal, proximitatea indecentă a Valeriei și (chiar) doar semnele prezenței ei în camera alăturată, comerțul Emiliei cu amintirea celor („mulți") care a(u) iubit-o, amănuntele de anecdotă groasă (din istoria, de pildă, despre logodnicul care crede că „e fată"). Deși face întruna efortul de a se delimita de ceea ce îl agresează în respectiva apropiere (oroarea – oscilantă și ea – de atingere), Fred împarte, deocamdată, același spațiu / mod impur, în care, cel puțin fomal, (toate) barierele morale au căzut.

În același timp, interesul lui Fred ține de o altă ușă întredeschisă, de data aceasta spre ceea ce poate împlini, contura cunoașterea lui Ladima, cel întâlnit de narator. Reacția personajului atunci când, în fotografie, recunoaște pe cineva despre care cititorul nu știe încă nimic este *caracteristică*: uimirea (spaima, dezolarea alteori) îl „îngheață". Ladima trebuie să însemne mai mult decât o cunoștință oarecare; trecut în lumea umbrelor, poetul jurnalist deșteaptă în narator nu doar tresărirea instinctivă față de semnul morții întruchipat, acum, de acesta. Cum se va vedea, Fred are motive personale pentru a se cutremura la simpla pomenire a numelui său. „Tainei" morții lui Ladima i se asociază aceea, păstrată de narator, legată de relația între el și doamna T. și gazetarul de la „Veacul". Va apărea mai târziu scena pe care Fred o rememorează cu durere: discuția animată între ea și Ladima, la o expoziție de artă modernă pe care Fred o urmărește de la distanță torturat de întrebări. Deocamdată, cititorul înregistrează doar cutremurul interior al naratorului, pus în fața unei *imagini* pline de semnificație pentru el.

Ca realitate secundară a „vieții" Personajelor, scrisul în forma lui comună, de mijloc al adresării (așa cum va deveni, în romanul *Jocurile Daniei*, de Anton Holban, telefonul, aflat pe o treaptă mai sus a comunicării, moderne, la distanță) are însă un efect în „de/scrierea", devoalarea fețelor mai greu „vizibile" ale acestora. Intimitatea se revelează și prin scris/ prelungire a activității pur *gestuale, corporale*, am putea spune, atâta timp cât nu ne referim decât la elementul *material* al *semnificantului*. Grafia este și ea, altfel spus, un element de *personalizare*, de fixare a identității, mai ales în privința celor care trăiesc scriind. Intimitatea cu foaia de hârtie, părăsită și ea o dată ce obiectul capată destinație, creează acea „parafă" involuntară, care se asociază altor „etichete" imponderale ale *ființei care se exprimă*.

Suntem încă departe de „mâna care scrie", obiect al reveriei modernilor, pentru care scrisul, ca *act* , este *constitutiv* în ordinea *creației* și, deci, dotat cu o importanță lesne de înțeles.

Ca o trecere dinspre actul funcțional al *expresiei în scris* către însemnătatea în sine a *exercițiului de confesiune*, eliberator, pe care îl poate întruchipa *scrisul*, stau mărturisirile lui Fred Vasilescu, ucenic , și el, al Autorului:

„Într-adevăr, s-a apucat să scrie. Mi-a arătat, tot la telefon, că «merge greu». Că frazele se fac mai mari decât ar vrea el și încurcă propozițiunile. I-am recomandat procedeul excelent al parantezelor și, la nevoie, al frazelor fără sfârșit. A râs și mi-a promis că așa o să facă." (p. 308)

Epilogul auctorial, al doilea, conține, pentru a doua oară în roman, „indicația" scriitoricească a „parantezelor", modalitate la îndemână pentru extensia textuală, dar și pentru captarea fluxului interior, a cărui bogăție s-ar șterge prin conformarea la rigorile sintaxei obișnuite. Cum Autorul înțelege să se folosească de toate ocaziile pentru a transmite celorlalți o concepție, în fond estetică, să reținem că în acest pasaj el procedează la un fel de persuasiune paradoxal (auto)ironică (frazele „fără sfârșit"), prin aparenta *minare a propriului discurs*. De unde reacția lui Fred Vasilescu, care

decodează ironia, însă nu percepe reversul ei serios. Autorul se adresează în acelaşi timp Cititorului, care l-a mai „auzit" făcându-i aceste recomandări Doamnei T., însă a avut parte şi de explicaţia „serioasă" a necesităţii noii „texturi" a frazelor : „Stilul frumos, Doamnă, e opus artei... E ca dicţiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în ştiinţă." (p. 9)

„Eşecul" în tentativa de a o convinge să scrie pe Doamna T. – să scrie, de fapt, întreaga istorie, care nu este decât fragmentară în cele trei epistole, sau să scrie, în general, nu reiese cu claritate din relatarea în note - nu se repetă în cazul lui Fred. Abordându-l „cu scuza vagă a unui interes scriitoricesc", strategie care nu se va adeveri decât pe jumătate *menteuse*, aşa cum susţinuse la început Autorul („Şi spunând asta mințeam, căci nu mă gândeam chiar să scriu un roman"), scriitorul de profesie îl determină să povestească „totul în scris". El subliniază, într-o altă lecţie de *creative writing*, prioritatea, în concepţia sa, a ceea ce, dincolo de *story*, constituie valoarea naraţiunii:

„Mai mult decât întâmplarea însăşi, care nu poate fi mai extraordinară, orice ai spune, decât un război, m-ar interesa amănunte, mai ales cadrul, atmosfera şi materialul întâmplării... Fireşte că nu-ţi cer decât o redare, însă e nevoie să fie cât mai amănunţită... Pe urma eu voi preface totul într-un roman" (p. 33).

Promisiune de scriitor pe jumătate ţinută, pe jumătate uitată.

Terapia scrisului a „făcut" din Fred Vasilescu un om capabil să „vadă" în sine şi în alţii, asemenea unui Narator, în accepţiunea implicită dată de romancier Personajului ales de el. Acesta a găsit, datorită Autorului, se înţelege, o bucurie încă necunoscută până atunci:

„Nu-mi dau seama dacă-ţi va fi de folos, dar de-abia aştept în fiecare zi să mă văd în odaia mea de lucru, la masa de scris... E o adevarată voluptate (...) De multă vreme n-am mai fost atât de mulţumit" (p. 309).

Valoarea *taumaturgică* a actului scrisului este observată şi în comentariul Autorului, care notează schimbarea benefică, neaşteptată în psihologia Personajului:

„Din câteva convorbiri, la telefon, am înţeles ce uimitoare descoperire a fost pentru el posibilitatea de eliberare prin scris. Refulând ani de zile un mister ca pe un germen distructiv, în adâncul organic, închis cu taina lui în el însuşi, ca şi când ar fi fost încarcerat cu un dement, expresia devenită posibilă capătă pentru el sensul unei evadări." (p. 311)

S-ar spune că Autorul foloseşte aici, *en connaisseur*, un limbaj propriu psihanalizei, având în subtext ideea *defulării*, a scoaterii la suprafaţă, conştientă, a unui rău inconştient, materializat metaforic în emblema *dublului agresiv*.

„Taina" lui Fred va rămâne una până la sfârşit, însă în raport cu ceea ce, pe o altă treaptă a „de/scrierii" de sine, Personajul lasă să se vadă şi pentru alţii. Singur cu povestea lui, în faţa hârtiei care-l obligă la autoscopie, Fred Vasilescu pare a-şi fi găsit un remediu care are, în acelaşi timp, darul de *a ocroti* şi de *a fascina*. Nici un alt personaj - scriptor din romanele camilpetresciene nu-şi manifestă deschis postura de *jouisseur* acordată de plăcerea, miraculoasă, *a scrisului, a scriiturii*.

Aceasta, scriitura, are concomitent un rol „decriptor" pentru sine, în raport cu identitatea plasată în trecut, în viaţa scursă până la momentul scrierii, şi unul euforizant, care „anesteziază" suferinţa prezentului, perpetuată din însuşi actul rememorării prin scris:

„Scriu, mă plimb prin casă, gândesc, mă trântesc pe divan, fumez, iar scriu... E o bucurie pe care nu ţi-o pot povesti... Mă lămuresc pentru mine însumi... şi, aşa văzute, chiar suferinţele trecutului capătă un soi de îndulcire care le face suportabile... O durere povestită e o durere nu diminuată, dar armonioasă, aşa ca un soi de operaţie pentru care eşti pregătit cu cocaină. Bucuria scrisului e mai tare ca heroina însăşi."(p. 311)

Este interesant de remarcat, aici, conturarea unui posibil *cronotop al actului scrisului* în ceea ce-l priveşte pe Fred Vasilescu. Naşterea

benefică a narațiunii, un fel de memorie „anesteziată", o rememorare „suportabilă", are (un) loc, apropriindu-şi *un spațiu* pe care niciodată naratorul Fred Vasilescu nu l-a desemnat, povestind despre evenimente care s-au petrecut acolo, astfel: *casa*.

Să ne amintim că „*garsoniera*" joacă un rol crucial în construirea relației între Doamna T. şi Fred. Cuvântul desemnează, subtextual, întotdeauna, şi statutul celibatar al eroului, şi spațiul (masculin) al aventurilor erotice. Mobilarea garsonierei semnifică, în derularea evenimentelor, un început. Este instituirea *noului spațiu al Personajului*, după cum şi a legăturii cu Doamna T. Inaugurarea/ intrarea ca *topos* în ordinea povestirii se face sub acest nume, care va fi păstrat. Tot despre „garsonieră" vorbeşte şi eroina, referindu-se atât la timpul fast al întâlnirii, cât şi la sfâşietoarea umilință de a se vedea alungată dintr-un loc care, nemaifiind al cuplului, conotează doar înstrăinarea. Locuința lui Fred sugerează, prin termenul folosit de ambele Personaje, imposibilitatea întâlnirii sub semnul legăturii maritale. *Casa*, aşadar, este cuvântul cel mai simplu şi totuşi cel mai rar folosit în denominația practicată de Personaj.

Un *acte manqué*, simbolizând imposibilitatea bărbatului de a renunța la un mod de viață dăruit Altora, la voluptatea / orgoliul nomadismului erotic? Nu vom putea şti. Sigur este doar că absența termenului din vocabularul ambelor Personaje (când se referă la acest spațiu) implică o conştiință difuză a imposibilității relației lor.

Cronotopul, spațio/timp al intimității, al căutării sinelui, se află prezent în secvența citată, care constituie, de fapt, şi *ultima zi din viața sa* la care Personajul se referă în mod explicit, vorbind Autorului. Valoarea ultimelor cuvinte ale lui Fred, consemnate de Autor, vine, prin urmare, din aceea că ele sunt şi ultimele din existența lui ca Personaj în roman.

Autorul află de moartea lui a doua zi, când întâlnirea fixată între cei doi, pentru a discuta despre „caietele" lui Fred, se amână pentru eternitate. El exprimă îndurerat convingerea că, probabil, a scrie cu acea neîntâlnită pasiune a fost, pentru Personaj, un mod de a-şi amâna moartea:

„A fost, parcă, o moarte amânată până la realizarea unui mod de perpetuare...[6] Frenezia cu care el transpunea, în aceste pagini, ceea ce era transmisibil din existența lui mă înfiora... De ce n-aş spune că gândul unei sinucideri amânate îndelung nu mi se părea incompatibil cu întâmplările din urmă."(p. 314)

3.3 Confesiunea in actu

Scrisul se naşte din frustrare, niciodată dintr-o împlinire, dintr-un preaplin interior. Nici o „confesiune" fericită la naratorii celor două romane. Cel mult, rememorarea provoacă (iar Personajele realizează, la un punct, acest efect) euforii artificiale, în marginea unui „real" care nu mai există. Un dublu al „realului", al vieții trecute este tot ce poate oferi, cu toata emoția redescoperirii, a re-cunoaşterii, povestirea „cu sinceritate" a tot ce li s-a întâmplat. Şi, ca pentru a sugera modul în carte *viața trăită* („cealaltă viață", cum o numeşte Ştefan Gheorghidiu) consumă, până la epuizare, din ființa lor, prezentă la momentul scrierii, personajele sfârşesc, se termină lent, secătuindu-şi propria substanță, când nu intră, de-a dreptul, prin moarte, ca Fred sau Ladima, în „taina universală".

Doamna T. sau Ştefan Gheorghidiu supraviețuiesc dramei lor exact în sensul literal al cuvântului: *supra-viețuiesc*, rămân în afara propriei existențe, să-şi contemple sau să-şi asume *golul existențial*. Şi unul, şi altul comit un, parcă, ultim efort în chinuitoarea re-scriere a vieții purtătoare de sens, a experienței care „adevereşte" personalitatea, fie aceasta şi prin forma cea mai flagelatoare cu putință.

Femeia inteligentă, întreprinzătoare şi dinamică (trăsături care nu încetează să sporească uimirea celor care o cunosc şi ar vedea-o, mai degrabă, fragilă şi dependentă), Doamna T. cedează totalmente, sub povara suferinței.

Abandonul de sine mai permite doar, ca o concesie făcută scriitorului, „relatarea" sub forma celor trei scrisori, la insistențele unui Autor insațiabil, a episoadelor dramei erotice. De remarcat că povestea include două drame, de fapt, a ei şi a lui D., dublură a propriilor suferințe, repetiție căreia Doamna T. nu pare a-i acorda cuvenita atenție, ca unei imagini în oglindă ce se află. (Fred, în schimb, are pe deplin conştiința paralelismului dureros al celor două fire ale destinului, care au făcut din el şi Ladima doi „frați" întru disperare).

Golul vieții ei este ireductibil, transformând-o, uneori, în comentator detaşat al propriilor dezastre intime. Consecvența Doamnei T. în dezamăgire şi *détresse* nu are corespondent decât în căderea ireversibilă a lui Ladima. O logică a psihologiei actorilor acestor drame i-ar fi situat, pe amândoi, în aceeaşi categorie: suicidul în fapt al unuia echivalează cu suicidul simbolic al celeilalte. Fred Vasilescu şi Ştefan Gheorghidiu mai au, un timp, resurse pentru a escamota crizele declanşate în planul comunicării erotice. Fred : „De doi ani, viața mea e un şir de contraziceri stupide, de hotărâri mari şi gesturi curajoase, alternate cu acțiuni gratuite şi greşeli mici, infame, de o inconştiență care mă îngheață pe mine însumi şi anulează totul."(p.229) Sunt, totuşi, doi ani de supraviețuire.

Nu mai puțin expresie a *golului*, confesiunea lui Fred mai semnalează însă faptul că eroul, spre deosebire de Doamna T., este cel care decide: un pol al deciziei aberante, şovăitoare şi inconsecvente, cu reveniri scăpate de sub control.

Pentru Ştefan Gheorghidiu, răvăşirea interioară este chiar impulsul narațiunii. Astfel, povestind o suferință („Suferi, Gheorghidiule?"), naratorul întâmpină o alta, mai „nobilă", mai radical legată de „axa" lui sufletească: pragul morții, trăirea pe hotarul/ intervalul dintre două lumi, ambele meritând a fi „cunoscute". „Să nu lipsească" din „întregul (lui) sufletesc" este suprema justificare prin care războiul/ obsedanta aşteptare a morții sunt ridicate la rang de experiență gnoseologică.

Logica narațiunii face necesară supraviețuirea: povestirea nu rămâne fără sfârşit prin sfârşitul naratorului. Ceea ce revine la soluția unei încheieri (*clôture*) narative neașteptate. Gheorghidiu a depășit criza conjugală, tot prin abandon. Factual, el părăsește scena romanului legat de aceasta. Dezertarea, ocna nu sunt consecința unei lașități (pe care eroul o cunoaşte, omenește, şi o înțelege), ci tocmai a tribulațiilor căsniciei în prag de eşuare. Deşi a lăsat Elei „tot trecutul", soțul martirizat e condamnat să ispăşească şi această ultima ruşine: dezonoarea şi în „cealaltă viață" care, dincolo de alcov, este acum aceea de ofițer. Cu alte cuvinte, atât Fred Vasilescu, cât şi Ştefan Gheorghidiu aleg să rupă cu „trecutul" lor.[7] Motivele nu-i apropie, dimpotrivă. Autorul pare a fi construit figurile lor în două mulaje perfect contrastante. Fred este, mai degrabă, un fel de G. evoluat. În plus, mondenitatea lui ar fi fost incompatibilă cu „datele sufleteşti" ale lui Gheorghidiu. Un aşa-zis extravertit (Fred) şi un introvertit prin definiție (Ştefan) se întâlnesc totuşi în fermitatea cu care îşi hotărăsc destinul.

Radicali, fără şovăire şi în pofida tuturor aparențelor, ei îşi desenează, cu o luciditate amețitoare, trasee ale martiriului solitar. La capătul confesiunii, golul îi acaparează deopotrivă.

O tipologie a Personajelor care „scriu", în roman, se relevă cu uşurință. Dintre „vocile textului", Autorul – Personaj, narator „periferic", este singurul scriitor în sensul profesional al cuvântului. El are o operă, de romancier şi dramaturg, la care trimite explicit în secvențele paratextului: sunt menționate *Act venețian, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Prezența acestor „citate" în opera aceluiaşi autor determină o relație de „transtextualitate" pe care ne vine greu să o plasăm într-o singură categorie.

Definită de Gérard Genette (1982), *transtextualitatea*, sau transcendența textuală înseamnă „tot ceea ce pune (textul) în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte"[8]. Poeticianul francez găseşte cinci tipuri de transcendență textuală, dintre care primul, *intertextualitatea*, se caracterizează prin „relația de coprezență între

două sau mai multe texte, adică (...) prin prezența efectivă a unui text în altul. Sub forma ei cea mai explicită şi cea mai literală, este practica tradițională a citării (cu ghilimele, cu sau fără referință precisă)..."(9)

Rolul *titlurilor* convocate în discursul Autorului depăşeşte însă simpla deschidere intertextuală, care înseamnă apariția unor citate, aluzii, referiri la texte deja existente. Ele îndeplinesc o funcție în acelaşi timp *referențială* (trimițând la opere care, publicate, formează o realitate, de care Cititorul are cunoştință) şi „mistificatoare" în măsura în care folosesc unei strategii de legitimare a unei instanțe fictive, Personajul care pretinde că este şi autorul lor.

Pentru a defini situația „mistificării literare", în care este angajată mai ales instanța auctorială, este bine să distingem între cazurile de *intratextualitate* (în care un erou, un titlu, un"citat" în sensul cel mai larg al cuvântului apar în opera aceluiaşi scriitor, fără să fie vorba, cu toate acestea, de operă serială, fluviu etc.) şi cel în fața căruia ne aflăm. Diferența între ele constă în asumarea explicită, de către instanța fictivă, a tuturor acestor opere, pe care le declară proprii. Dacă, de exemplu, în roman ar fi apărut exclusiv trimiterile intratextuale de genul celei făcute de personajul Nae Gheorghidiu:

„Sublocotenentul Ştefan Gheorghidiu şi-a găsit pedeapsa în fundul ocnei..., şi nimeni dintre noi, dintre cei de acelaşi sânge cu el, n-a făcut vreodată cel mai mic demers ca pedeapsa să nu fie executată pâna la ultima ei literă..." (194), situația ar fi fost definibilă într-un singur fel: *intratextualitate.*

Aşa, însă, ne aflăm în fața unui Personaj care îşi construieşte „identitatea" afirmând coincidența cu *instanța reală a scriitorului.* Prin acest transfer, ca şi prin implicarea Cititorului, cum am văzut mai sus, Autorul aruncă asupra tuturor celorlalte „ființe de hârtie" prezumția / „efectul de real". Exercițiul „sincerității (...) până la confesiune" este unul pe care Autorul îl practică inconsecvent, restrângându-se la postura aceluia care instituie „regula" povestirii, alege „actorii" narațiunii şi -i manipulează discret. Propria lui imagine este de negăsit pe parcursul întregului roman, el fiind, în

afară de vocea autoritară a textului, de „regizorul" ocupat cu distribuția fragmentelor în structura romanului, Personajul cel mai „fuyant".

„Prezența" pe care și-o construiește se manifestă aproape constant în domeniul „profesional" sau conex, prin autodesmnarea ca autor al operelor respective, precum și enunțarea unor prerogative speciale, cum ar fi acelea care-l opun lumii obișnuite: „Am căutat să exercit asupra lui presiunea care *niciodată nu dă greș în lumea profană* (s. n.)" (33) Evident, punctul slab al acesteia este, după Autor, *fantasma* intrării într-un roman! „Poate m-ar ispiti să-l scriu eu - romanul ăsta – dacă-l socoți atât de interesant".

Și scriitorul manipulează în continuare, deoarece, după cum declarase, la momentul întâlnirii cu Fred îi lipsea atât interesul unei astfel de întreprinderi, cât și, mai târziu, acela de a asculta povestea în sine, o experiență care, „orice s-ar spune", nu poate fi mai „interesantă decât un război".

De ce „refuză" Autorul confesiunea? Singur recunoaște că o curiozitate nestăpânită l-a făcut să-l caute, să-l identifice pe cel ascuns,[10] din pudoare, de Doamna T., sub asteriscuri. Cu toate acestea, își temperează pornirea și-l determină pe Fred să „povestească totul în scris", amânând din proprie inițiativă momentul revelator. (În plus, o amânare neexplicată suferă și lectura „caietelor" lui Fred, în vădită opoziție cu nerăbdarea acestuia de a ști părerea, în fond atitudinea, scriitorului față de povestea lui).

Două răspunsuri sunt la îndemâna noastră, ambele ținând de strategia „legitimării" narative, de aplicarea unor comandamente ale *codului realist*[11] al romanului. Întâi, Autorul „justifică", pe lângă inserția scrisorilor de la Doamna T., celălalt segment „alograf" al textului, cel mai important ca întindere și tensiune a subiectului. Este o strategie care argumentează atât prezența narațiunii la persoana I, cu alte cuvinte focalizarea ei internă, după terminologia de azi, cât și necesitatea inserării ei în text, în vederea „dezambiguizării" trăsăturilor, componentelor care „compun" un personaj în buna tradiție a „lizibilității"[12] realiste. Aceasta cu atât mai mult cu cât

împrejurările introducerii Personajului (o mărturie lacunară a Doamnei T. şi o „curiozitate" funcţională a personajului „neinformat") grăbesc ivirea respectivei confesiuni, printr-o „necesitate" resimţită structural (în romanul care se anunţă, de la început, „tematizat" prin componenta explicativă, apăsat analitică, interogativă).

În al doilea rând, episodul readuce în prim-plan un element de *poetică a romanului,* component al *„programului" narativ* inclus paratextual în operă şi cu ocazia lecţiei ţinute Doamnei T. El pare a favoriza - în pofida „predicatelor narative", să le spunem, adică a întâmplărilor - „amănunte(le),(...) cadrul, atmosfera şi materialul" lor. Un fel de „plăcere a textului" brut, caracterizat de lipsa constrângerii formale („la întâmplare", „proces-verbal"), ne"fabricat", în care „alunecările din condei", „digresiile" să fie binevenite. (Discurs teoretic recognoscibil). Toate acestea nu sunt privilegiate în povestirea orală, care se vede, astfel, opusă preferinţei : „Povesteşte-mi totul în scris".

Ar mai putea fi invocată şi sugestia unei alte plăceri, care este cea a scrisului în particular, şi pe care Personajul căruia i se fac recomandările a resimţit-o, după cum am mai pomenit. Tematizarea „manuscrisului", implicată aici, duce cu gândul la numitele „rituri ale scriiturii" (Dominique Maingueneau): „L'acte d'écrire, de travailler un manuscrit constitue la zone de contact la plus évidente entre la „vie" et l'oeuvre (...)"[13].

Prezenţa Autorului este organic legată de imaginile materiale ale operei, chiar şi atunci când, cum am văzut, „povestirea în scris" este „delegată" unor instanţe narative străine. El îşi păstrează un spaţiu în pagină, iar acesta este *paratextul* (din categoria „notelor marginale, infrapaginale, terminale")[14], prin care instituie în operă o componentă „livrescă" evidentă. Notele de subsol, despre care se afirmă că sugerează „respectul faţa de document", au rolul de a materializa „prezenţa" textului. Nu este o surpriză faptul că singurul Personaj care foloseşte termenul de „text" este Autorul. El numeşte în

felul acesta caietele / confesiunea lui Fred Vasilescu, atunci când se decide să le înmâneze „destinatarului" logic, adică Doamnei T.

Un rol important în conştientizarea similitudinii *operă/text*, i.e. mărturie scrisă, veridică, a evenimentelor (prin care înţelegem orice element care duce la înaintarea textuală, nu neaparat episoadele stricte ale naraţiunii) îl joacă forma paratextuală. Funcţia comentariului din josul paginii este împlinită, vrem să spunem, încă de nivelul simplei lui apariţii, care dă paginii forma proprie discursului „savant". Acesta îl pune pe cititor în faţa unui registru specific, în mare măsură, discursului teoretic. I. Negoiţescu observa pertinent că „stilul şi mentalitatea lor (ale romanelor *Ultima noapte...*, *Patul lui Procust*, n.n.) în care puterea abstracţiunii, a generalizării ideatice fac ca datul epic să poată fi subsumat oricând unui interes teoretic, fără ca prin aceasta să-şi piardă calităţile ce-i asigură viabilitatea" constituie „noutatea pe tărâmul literaturii române"[16].

Eroul romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, amintit în al doilea roman, atât în notele Autorului, cât şi în vorbirea personajelor, formează una din categoriile cele mai ambigui din carte, dată fiind dubla postură a situării lui referenţiale. Ştefan Gheorghidiu participă, pe de o parte, alături de Nae Gheorghidiu, Tanase Vasilescu-Lumânăraru, la constituirea reţelei de lume ficţională care uneşte cele două scrieri. Ideea de a folosi, a face să evolueze unele personaje şi în cel de-al doilea roman convenea autorului din mai multe motive. Primul este legat de voinţa de legitimare, de autentificare a universului romanesc: „trăind" încă în naraţiune, Personajele sunt mai „credibile" sau mai veridice. Ele se „verifică" prin însăşi prezenţa lor continuată.

Pe de altă parte, fiind explicit numit „eroul romanului meu", Personajul determină deodată separarea noţiunilor de referenţialitate. În primul caz, Personajul rămâne asemenea celor care îl pomenesc, vorbesc despre el; aparţine lumii lor, dată fiind propria lor „mărturie". În al doilea caz, şi numai Autorul îl poate plasa în această categorie,

referința este *intratextuală*. Trimiterea se face *explicit* la un alt text al operei de *ficțiune* a aceluiași autor.

Într-un tablou al naratorilor/ scriptori, Ștefan Gheorghidiu ocupă singur o categorie, dată fiind denunțarea statutului său de *Personaj al unui scriitor*. În felul acesta, el este relativizat *a posteriori*, într-o altă operă și prezentat ca „personaj" de ficțiune!

Și Fred este fiul unui „personaj numit convențional în roman Tănase Vasilescu-Lumânăraru", însă informația nu pune în altă lumină calitatea de instanță a povestirii (garant al adevărului ei).

Romancierul s-a preocupat în mod evident de rafinarea strategiilor de povestire, lăsând un loc însemnat în ansamblul vocilor textului pentru propria „mărturie". Într-un mod sofisticat, cum nu se mai procedase vreodată în istoria romanului românesc (o mare excepție pentru *Țiganiada*, unde se inventează, pentru literatura noastră, *paratextul*, din categoria notelor de subsol), instanța supremă a textului se degajă de o bună parte din prerogativele povestirii, delegând narațiunea unor martori privilegiați și în același timp eroi ai evenimentelor.

Noutatea, sau centrul de greutate al strategiei nu țin în principal de multiplicarea perspectivei (sau în general de adoptarea perspectivismului), ci de considerarea posibilităților romanului de a se înfățișa cu o conștiință de sine, cu o poetică *sui generis*. N-o spunem noi: Camil Petrescu a creat în cel de-al doilea roman un spațiu al Textului, pe care l-a desemnat ca atare. Așa cum până la Joyce (*Dedalus, Portret al artistului...*) și Proust (*Le Temps retrouvé*) romanul nu a cunoscut integrarea esteticii proprii în spațiul ficțiunii, chiar dacă modalități de *mise en abyme* (*avant la lettre*) au putut apărea, tot astfel, primele romane ale scriitorului reprezintă poarta de intrare în lumea ficțiunii, în lumea Textului.

Istoriile Personajelor nu sunt simple narațiuni. Ele *se construiesc ca scrieri*. „Noua structură" a romanului poate fi extinsă la modelul confesiunii directe, realizată de narator(i), (conform celebrului „Eu nu pot să scriu onest decât la persoana întâi"), ceea ce implică

inconfundabil conştiinţa Personajelor - reflector în raport cu Textul produs:

„După Camil Petrescu se scrie altfel în literatura română, pentru că el este perfect stăpân pe materialul la îndemână, devenit pentru dânsul material al scrisului, text în sensul profesional al cuvântului (...) Întreg farmecul acestei opere a lui Camil Petrescu vine din luciditatea, din caracterul programatic, conceptual al tehnicii care îi stă la bază şi prin care se iniţiază un joc subtil şi abil dus pâna la capăt, între personajele săltate, pe scara degajării lor auctoriale, la treapta de naratori - unii povestind pe ceilalţi - şi chiar de autori, în stradania autorului însuşi de se anula pe sine şi a-şi autentifica în acest fel produsul", notează I. Negoiţescu.[17]

Modalitatea de reflectare, în operă, a mecanismului de scriere, nu doar a concepţiei estetice a Autorului, ţine de formula autorizată de André Gide, a povestirii speculare. Deosebirea constă în aceea că romanul *Patul lui Procust* privilegiază un *corpus* tematic, în care vom regăsi componentele *generice şi paratextuale* (titulatura de roman), *poietice* (cum „se face" un roman), şi mult mai puţin caracterul de *mise en abyme* care constă în oglindirea subiectului operei într-un fragment care să trimită, dublându-l, la întregul ei.

Dacă ar fi să considerăm „reflectarea" în „inima operei" a unei imagini sintetice a ei, aceasta este, parţial, poezia inserată în note *Patul lui Procust.* Pentru Lucien Dällenbach (1977), opera lui Gide, *Paludes*, „innove précisément en ce qu'il prît son nom aussi bien à l'oeuvre enchâssante écrite par l'auteur* qu'à l'oeuvre enchâssée écrite (fictivement) par le narrateur et (plus fictivement encore!) par le personnage auquel ce dernier se substitue en écrivant: Tytire."

Accepţia pe care acesta o dă însă autorului (*) este specială. O reproducem aici, pentru a sesiza diferenţa între textul gidian, matcă a procedeului *mise en abyme* şi efectul-personaj care este „Autorul" în creaţia lui Camil Petrescu:

„Il va sans dire que nous ne prenons pas le terme dans son acception biographique, mais poétique, auteur - ou, selon la terminologie plus précise de Wayne C. Booth (cf. „Distance et point

de vue", „Poétique", 4, 1970, p.515) auteur implicite - nous entendons le donnateur du livre, l'organisateur et le sujet d'énonciation réel du récit. Quant au narrateur, il n'est pour nous, en dépit d'un usage répandu, que le sujet fictif de l'énonciation ou, selon la définition de Jean Rousset (*Narcisse romancier*, Paris, Corti, 1972, p. 11), «l'agent interne de la narration». Conformément à cette bipartition qui tend à réhabiliter la fonction de l'auteur, nous admettons qu'un récit à la troisième personne est un récit sans narrateur." (p. 43) Ambiguitatea distribuirii rolurilor îl face pe poetician să vorbească, la p. 49, de „alibi"-ul pe care, în romanul *Les Faux Monnayeurs*, personajul Edouard îl oferă lui Gide. În afară de aceasta, „Edouard permet à Gide de mener double jeu. S'avançant sous son masque, il lui est loisible de théoriser en feignant de n'accorder aucun crédit à ses théories, de laisser entrevoir la genèse de l'oeuvre en suggérant qu'elle est autre..."

A vorbi despre „autor implicit" înseamnă a avea în vedere, la Camil Petrescu, o a treia instanță în jocul „identităților" sale. Pe lângă aceea de „autor empiric", spre care trimite însuși în roman, și cea de Personaj-Autor, în care se ipostaziază și în care evoluează, pentru materialul din note, ca un (alt) narator fictiv. Masca există, doar că într-o formă contrară celei amintite mai sus; ea se poate citi în natura ostentației cu care Autorul se arată pe „scena" actorilor romanului.

3.4 Personajul și conștiința textului

A scrie poate fi înțeles ca acțiune a comunicării, ca relație între protagoniști aflați la distanță (și atunci accepția este, desigur, cea epistolară), după cum poate însemna și activitatea producerii de text, scriitura, al cărei conținut este complex, iar „receptarea" nu mai este reprezentată de un singur destinatar. „Tranzitivitatea" se realizează, în cazul producerii scriiturii, la un pol nedeterminat, al unui receptor în același timp concret[18] și abstract, pierzând atributul intimității pe care-l presupune existența unui singur destinatar. Când și cum se produce transformarea scrierii în text?

Ce conştiinţă a Textului are, în romanul camilpetrescian, Personajul?

Lăsând, pentru moment, deoparte polul receptorului (care, în fond, poate transforma sau valida o formă sau alta de scriitură), să observăm că „emiţătorul", producătorul de text, este el însuşi preocupat de această distincţie. „Rolurile" Personajului, în funcţie de calitatea de „corespondent" sau „producător de text" sunt, de aceea, împărţite. Deosebirea între romanul *Patul lui Procust* şi un „simplu" roman epistolar sau de confesiune (sub forma diaristică), foarte frecvent în secolele XVIII-XIX ale romanului european, constă exact în diferenţierea *intragenerică* (şi genetică) pe care, prin intermediul Personajelor, o regăsim în operă. Cel mai frapant exemplu, din punctul acesta de vedere, îl constituie „scrisorile" Doamnei T. Ele sunt „ţinute" de autentice, repertoare intime adresate doar Autorului, sub refuzul expres de a se compune într-o mărturie „publică", destinată „scrisului", adică Textului, adică Romanului! Autorul recunoaşte, în nota despre care am mai vorbit, că le-a livrat cu „brutalitate" tiparului, într-o revistă,... ca să nu mai spunem că Cititorul are a înţelege o a doua încălcare a interdicţiei, când „scrisorile" fac parte integrantă din roman! Concluzia: una singură, logică. Personajul are conştiinţa virtualităţii (generice) a figurării, cu funcţie estetică (!), a *scriiturii intime* în roman.

Să ne amintim că romanul face aluzie în mai multe rânduri la „cititorii" de „corespondenţe" şi „jurnale" (adică de „literatură", sau de ceea ce se transformă, odată luată calea tiparului, în literatură *intimă, autobiografică*), între care însăşi Doamna T.

3.5 Personajul şi funcţiile „textului" autobiografic

Cititorii ipostaziaţi, dintre Personaje, sunt în primul rând Doamna T. şi Ladima: prima, pasionată amatoare de literatură autobiografică, ne spune martorul-narator; al doilea, cunoscător al „scrisorilor lui Eminescu", amănunt deloc neglijabil în considerarea

personajului. Ladima, *alter ego* ficțional al scriitorului, își petrece la gazetă existența publică, înfățișând celorlalți o variantă vizibilă a personalității sale. Modelul uman / profesional trebuie căutat, chiar dincolo de Camil Petrescu, în ascendența ilustră care a înfăptuit mitul – gazetarul de la „Timpul". De altfel, „lectura" modelului eminescian este impusă nu doar prin detalii cum ar fi sinonimia „Timpul" / „Veacul", ci și prin referirea expresă la poet, ca la o individualitate exemplară: viața cu accidentele cunoscute – eludată în posteritate printr-un fel de sublimare (operațiune a conștiinței mitizante). Ladima recompune simbolic (lectura „scrisorilor" lui Eminescu privește chiar intimitatea cu viața epistolierului) un *mod* de existență, recognoscibil. Nu surprinde nici faptul că „tiparul" evocat se construiește inclusiv pe baza componentelor proiecției „populare" a imaginii: îndrăgostitul nefericit, geniul solitar, ambivalența intelectului, permițând marea naivitate „practică" etc.

Un fel de cititoare caragialescă este Emilia, dacă nu cumva trebuie să o socotim aici și pe Valeria. „Biblioteca" lor este trecută în revistă de Fred Vasilescu, iar în afară de *Anna Karenin(a)*, multe cărți pot sta sub semnul: *„Dramele Parisului*, câte au apărut" etc. Eclectismul lecturii nu are nevoie de explicații suplimentare. Bibliotecile „deschise" (Al. Călinescu) pot constitui nu doar un indiciu al culturii sau al gustului personajelor, ci și o modalitate... „archimbold"-iană de sugestie, prin simbolicul colaj repezentând „alcătuirea" persoanei. Amestecul de lecturi, amestecul valoric presupun, pe de o parte, carențe sau de-a dreptul handicap cultural, însă altminteri aruncă asupra „cititorului" – în efigie – trăsăturile patente ale cărților care-l „compun". Mixtura este semnul *kitsch*-ului: *estetic* și, luând în litera ei comparația de mai înainte, *uman*. Emilia, fie și pentru că etalează doar mica ei bibliotecă, este sortită efectului Archimboldo: alunecarea semantică dinspre amestecul livresc ... dezgustător (*kitsch*) către ipostaza umanului *kitsch*. Ea este, potențial, un „cititor citit", prin prisma etalării acestor semne. Rătăcirea ei în lumea titlurilor nu este decât evidentă. Personajul reprezită „suma" eterogenă a semnificațiilor posibile dictate metaforic de prezența cărților.

Doamna T. se refuză posturii de a(u)ctor al Textului, pe care i-o propune Autorul. „Oroarea" de exhibiționism, conchide acesta, consfințind natura evidentă de alteritate pe care o presupune relația între scrierea intimă și instanța (aleatorie) a receptării. Cu toate acestea, Autorul va forța intrarea în „Text" a confesiunilor Personajului.

Fred Vasilescu se supune, nu fără reticențe, la început, voinței Autorului de a prezenta în scris povestirea autobiografică. Important este faptul că tot „jurnalul" lui, sub forma, în fond, a unei singure zile însemnate pe caiet, apare ca „text" integrabil unei opere literare, în care Autorul propriu-zis nu a mai avut de făcut decât „minime" îndreptări. Remarca acestuia urmărește postularea „autenticității" mărturiei, în forma în care a fost dată, așadar în scris, așadar în forma *confesiunii care devine Text.*

Povestea lui Fred este „încredințată" unei competențe mai înalte, care se cuprinde în instanța auctorială. În final, ea capată o destinație, ca „text", asemenea operei destinate prin natura ei de scriitură. Fred împlinește prin scrierea lui o mare parte din „așteptarea" Autorului, care este și primul cititor al textelor Personajelor. El le „selectează", dându-le girul intrării în roman.

3.6 „Cititor intim"/ destinatar: funcționalizarea lecturii

Cercetările lui Jean Rousset[19] în privința categoriei „destinatarului" intern, personaj implicat în romanul format din scrisori sau jurnale, arată o scară importantă a diferențelor între diversele roluri ale „cititorului intim". Acesta poate coincide cu autorul de fapt al scrierii, când gradul de „destinare" tinde la zero. În cazul opus, chiar și un jurnal poate figura, în mod explicit, un interlocutor, un destinatar al scrierii intime. Jurnalul se „adresează", în acest caz, unui personaj al cărui nume apare în text. Este ceea ce se întâmplă și cu „jurnalul" lui Fred Vasilescu. Deși nu multe, pasajele care se „deschid" spre destinatarul caietelor îl numesc, indirect, pe

Autor. Acesta, prim „lecteur intime" al confesiunii lui Fred, va face în final ca textul să ajungă la *destinatarul ideal*, care este Doamna T.

Personajele camilpetresciene capătă relief în împrejurările care atestă imposibilitatea *comunicării* cu Celălalt. Să admitem că forma epistolaro-diaristică a romanului este şi o metaforă pentru singurătatea ireductibilă a fiinţelor care au eşuat în planul comunicării erotice. Scrisori care despuiază sufletul, livrând în exterior o personalitate vulnerabilă şi o confesiune înainte de moarte, acestea sunt „actele" romanului. Problema *destinatarului* este, de aceea, legată de imposibilitatea adresării directe. Pentru Doamna T. şi Fred Vasilescu, persoana Autorului este un destinatar deviat. Rolul lui de „confident" nu poate suplini adevăratul gol, creat în locul comunicării destrămate. Istoriile Personajelor se povestesc, de aceea, unui „al treilea", *faute de mieux*.

Destinatarul de drept al scrisorilor, destinatarul intern („cititorul intim") al jurnalului, Autorul dobândeşte un privilegiu „informaţional" care înlesneşte motivaţia prezenţei sale în Text. Abilitatea cu care ţese din documentele private, din confesiunile care i se adresează, istoria cuplurilor şi romanul, în ultimă instanţă, ţine de o strategie care, privită cu atenţie, poate să uimească. Personajul devine omniscient, fiind singurul care ţine în mână toate firele naraţiunii. Implorat să ţină *secretul*, destinatarul/ confident îl strigă în patru zări, îşi transformă corespondenţa în „autor" *à son insu*, publicând „cu brutalitate" scrisorile. Din contră, atunci când are ocazia să curme suferinţa lui Fred, căci l-a identificat pe enigmaticul ., se complace în a-i cere să-şi retrăiască (în scris) durerea. Autorul dă dovadă de o cruzime neaşteptată, însă aceasta este condiţia, *voire* sacrificiul cerut, se pare, de edificarea operei romaneşti! *Patul lui Procust*: mutilarea „necesară", administrată de un Autor care îşi „terorizează", sub masca deferenţei şi a amiciţiei, Personajele! În fond, se poate spune că seria „călăilor" nu se opreşte la el, un alt *Procust* faţă de fiinţele „obligate" *să intre* în roman. Confesiunile Doamnei T. şi ale cuceritorului Fred revelează, în fiecare dintre ei, o natură ciudat de tăioasă, uneori de-a dreptul sadică, a

comportamentului față de cei care li se supun: D. sau Emilia. (Desigur, un cititor cunoscător în chestiunea manifestărilor abisale ar putea detecta chiar elemente de sado-masochism: autoflagelarea este atât de evidentă la ambele personaje, atât în relația cu D. a Doamnei T., cât și în tortura autoimpusă a lui Fred Vasilescu.)

Restabilirea, *în parte*, a destinației firești (a discursului îndrăgostit, quasi-testamentar al lui Fred) este un artificiu simplu prin care Autorul „rezolvă" mai multe aspecte ale narațiunii: ducând Doamnei T. caietele lui Fred, scriitorul înfăptuiește un ceremonial cu adevărat testamentar. Concordanța este deplină între faptul că femeia îl moștenește, neașteptat, pe Fred și se poate „ilumina", interior, prin această tardivă *restituire*. Textul este *restaurator* de sens, vital pentru personajul Doamnei T. În felul acesta, Autorul își „plătește" toate indiscrețiile, răscumpărându-și vina de a fi „trădat" actul confesiunii.

„Scrisorile" lui Ladima sunt, cu siguranță, cele mai „expuse" din totalul celor prezent(at)e în roman. Există o mare distanță între „conștiința textuală", dacă o putem numi așa, și notația înfrigurată, în mare parte naivă, căci încrezătoare, automistificatoare, a îndrăgostitului. Dovada că Ladima a avut, la un moment dat, grija de a lăsa în urma lui un „text"(scriere destinată altor ochi, altor conștiințe decât acelea cu adevărat intime) o constituie falsa scrisoare de dragoste adresată Doamnei T., cu intenția de a „salva" pe toate celelalte, *pierdute* în neînțelegere și disperare.

Lectura nu este, în viziunea Personajelor, un act de „realizare", de „accomplissement" a(l) textului (singura excepție o constituie Fred Vasilescu, care este preocupat de lectura manuscrisului său de către Autor). Doamna T. se caracterizează prin oroarea de „exhibiționism", iar „scrisorile" ei autorizează un singur cititor.

La fel, se înțelege, în cazul scrisorilor lui Ladima. Interesul lui Fred pentru corespondența Emiliei este complicat de numeroase nuanțe care spun mai multe despre „cititor" decât despre Ladima în sine.

Locul excepțional ocupat de „epistole" în romanul *Patul lui Procust* obligă, în același timp, cititorul, la o conștientizare a povestirii / confesiunii ca FORMĂ, text integrat într-o relație de comunicare (*destinare*). Funcțiile textului adresat sunt diverse și ele stabilesc, concomitent, natura relațiilor intradiegetice ale Personajelor. Doamna T. și G. D. Ladima sunt semnatarii unor scrisori al căror numitor comun este faptul că provoacă interesul, destul de nefiresc, al unor persoane străine, până la un punct, de drama lor individuală. (Orice povestire suscită, treptat, interesul cititorului, în paralel cu acțiunea de familiarizare a acestuia din urmă cu lumea ficțiunii. Aceasta se deschide în fața lui, oferindu-i postura de privitor / judecător / *outsider* privilegiat. Cititorul este oricând gata *să empatizeze*, cum i se și cere (în fond), dar în același timp își păstrează libertatea de a considera întregul personal al romanului o „populație de hârtie").

Nu este aceasta, de fapt, însăși curiozitatea cititorului în genere? Nu este implicat în structura emițător-text-destinatar, specifică relației epistolare, cititorul dintotdeauna, cu deosebirea că, acum, el se „regăsește" în două Personaje (Autorul, Fred Vasilescu), care se referă la *actul lecturii*, pasionate?

3.7 Motivația textului în sfera Personajului

O scară a *interesului* pentru trama epică (însemnând drama fiecărui Personaj în parte) merge de la orice personaj intradiegetic (1), la naratorul intradiegetic (2), la naratorul extradiegetic (3), până la cititor (4):

(1) Orișan, „care la început a încercat nedumerit să mă întrerupă și care acum, înțelegând, că la lumina unei torțe, că e vorba de sentimente refulate, sugrumate îndelungă vreme, tace, ascultându-mă, pe poteca luminată de lună, sub cerul înalt, aci, între culmi de munți." (23). Personaj episodic al povestirii lui

Gheorghidiu, Orişan îndeplineşte la începutul romanului rolul de catalizator al confesiunii. Atitudinea lui (nedumerire, dar şi înţelegere) corespunde unui rol – pasiv în ordinea evenimentelor, dar esenţial pentru construcţia textului. Ofiţerul stârneşte, prin interesul arătat naratorului, revărsarea confesivă, eliberatoare pentru moment, a acestuia din urmă.

Se întâmplă să corespundă acestui interes înţelegerea adevărată, com-pătimirea, cf.: „Suferi, Gheorghidiule?" (24). Altminteri, este loc mai ales pentru discuţii superficiale, ca aceea „iscată de o gazetă adusă de la aprovizionare", în care „oamenii îşi spun «părerea lor» cu convingerea neînduplecată şi matematică cu care larvele îşi ţes în jurul lor gogoşi ." (16)

Scena de la popotă, uvertura romanului, se axează pe o astfel de discuţie. Un „fapt divers", şocant prin cruzimea lui, oferă materia pentru dezbaterea ofiţerilor. Atitudinea faţă de întâmplare îi împarte în două tabere. Interesul lor este suscitat de drama pasională, pe care o trivializează prin interpretare. Subiectul de pe buzele tuturor - un soţ ucide pentru că soţia îl înşală - are rostul de a prefaţa istoria cuplului Ştefan Gheorghidiu-Ela, aflat, la momentul povestirii, în situaţie critică. Funcţia anaforică este secondată de altele, mai evidente în respectivul moment: scena îl „obligă" pe narator la prezentarea locutorilor şi a înfăţişării acestora, *à tour de rôle*, potrivit succesiunii la cuvânt. O bună expoziţiune este permisă şi în privinţa raporturilor între personaje, dictate de gradele militare. Obiectul discuţiei este, pentru narator, prilej de sarcasme la adresa „competenţei interpretative", să o numim, a celorlalţi, şi totodată dureros *memento* al propriei tulburări. Ceea ce poate scăpa, totuşi, la o lectură interesată de mişcarea replicilor, furată de gesticulaţia personajelor, emerge cu impetuozitate la a doua sau chiar la a treia lectură. Pledoaria lui Gheorghidiu apare, în final , ca o construcţie poetică elansată, ritmând o trăire interioară unică. Ca un fel de „arie", aşteptată în finalul actului.

(2) Fred Vasilescu, *narator intradiegetic*, manifestă interes față de scrisorile lui Ladima, respectiv față de tragedia lui: „Sunt nerăbdător să iau alta, căci vreau să știu ce-i putea scrie Emiliei, dar nu trebuie să mă trădez, deci, ocolind, mai fac gesturi gratuite." (74)

Fred ia cunoștință de drama lui Ladima prin cele două modalități principale ale construirii Personajelor în romanul *Patul lui Procust*: mărturia subiectivă, exterioară, a altuia și scrisorile/ scrierile celui în cauză. Între varianta Emiliei și „vocea" textului aparținând gazetarului se interpune instanța narațiunii care are girul Autorului și, în mod implicit, al Cititorului: conștiința lui Fred. Aceasta este pusă, mai înâii, în fața unei evidențe tragice, legată de moartea scriitorului. Ceea ce este mai cu seamă insuportabil lui Fred, trecut de revelația unui Ladima (ne)cunoscut, este detașarea nerușinată a explicațiilor femeii, de un nemăsurat cinism. Cu atât mai mult cu cât atitudinea grotescă însoțește, în comentariu, o „întâlnire" esențială, între iubire și moarte, pe care le maculează deopotrivă.

(3) Autorul, care în postura de personaj îndeplinește episodic rolul de *narator extradiegetic*, motivează prin voința „înțelegerii" strategia față de Doamna T., Fred Vasilescu: „vagul" interes „scriitoricesc", curiozitatea sunt stimulatoare în ordinea textului. „Crezi că nu te-a iubit?", întreabă el prefăcut. Proiecția interesului suscitat de text, de istoria povestită celuilalt Personaj este tot opera lui: „Tac îndelung, înțelegând cât de puțin bănuie cuprinsul caietelor pe care le-am adus înfășurate sul... și sunt ispitit să-mi închipui, printr-o anticipare, frământarea și uimirea ei când le va ceti. " (p. 319)

(4) Tot ce „nu e în cuprinsul caietelor lui Fred Vasilescu", „aceste lungi note, și cele care vor urma, pot fi eventual sărite la lectură" (p. 162), concede Autorul. Ce este subînțeles? Interesul cititorului pentru povestea care acaparează, pentru subiectul istoriei. Comoditatea, sau graba acestuia de a se afla pe linia strict evenimențială sunt „tolerate". Lectura lacunară, permisă, ba chiar

„indicată" constituie o strategie care, pe lângă faptul că pune în relief textul ca atare, promițător, induce curiozitatea pentru elementul „secund", facultativ.

3.8 Notația „eterogenă" și construirea informației

O altă formă a „interesului" epic este aceea practicată de Autor și, sporadic, de Personaje. Simplu, l-am putea numi interesul *documentar*, explicitat în text. Fred Vasilescu trimite pe Autor la colecția gazetei: „o notă pe care o găsești la colecție, cautând numărul gazetei..." (p. 164) Răspunsul este consecvent: „Iată, după colecția ziarului, nota:..." (...) Tot Autorul , într-un P.S. ca și cel de mai sus, își propune a încerca o „justificare a violențelor lui Ladima și pentru a realiza mai verosimil atmosfera acestor întâmplări" și adaugă „acum, când se tipărește cartea, la mai bine de patru ani de la moartea lui, și reproducerea întocmai a unei scrisori apărute de curând într-unul din marile cotidiene sub titlul gros de două coloane: ÎN JURUL CUMPĂRĂRII FABRICII „ASTRA" DIN ARAD" (pp. 188-189).

Trebuie să înțelegem că toate „trimiterile" pe care le operează Personajele înseamnă o asumare a „limitelor" Textului, respectiv o deschidere spre un dincolo de propriul discurs? Privit din perspectiva realizării narative, a „Textului" - roman, artificiul este perfect motivat de nevoia amplificării informației, venită și pe altă cale decât aceea a Personajelor-naratori. Astfel, principiul constitutiv narațiunii *(la restriction du champ)* poate fi respectat. Personajele se construiesc, din proiectul autorului, cu o „cunoștință" limitată, redusă la propriul unghi de vedere și la posibilitatea variabilă de a reprezenta o „perspectivă" în roman. Cu atât mai mult cu cât acesta este un comandament esențial, pentru Camil Petrescu, în conceperea romanului, el va fi subliniat, redundant, de fiecare dată când se ivește o „nouă" perspectivă.

„Nu pot să dezertez, scrie Gheorghdiu, căci, mai ales, n-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea faţă de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare (...) Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă şi deci nici o putinţă de realizare sufletească." (201)

Poate cel mai tulburător pasaj din romanul *Ultima noapte de dragoste...* ridică motivul limitării la proporţiile dramei. Că „motiv", ţinând de semantica Personajului, acesta reprezintă elementul exprimat al dramei cognitive. „Restrângerea" la posibilităţile de cunoaştere ale eului este un canon care nu mai trebuie sporit prin contingenţe evitabile. Din punct de vedere al funcţiei narative, „restrângerea" cunoştinţei / viziunii este, dimpotrivă, productivă: o dată pentru „logica" lumii Personajelor, a doua oară pentru că lasă deschisă calea „polifoniei" narative, care constă fie în expresia diferitelor Voci ale textului (Personaje care narează), fie în acumularea, prin surse secundare, a unui *savoir* care vine să sporească eterogenitatea (stilistică, tematică), a Textului.

Legitimarea noii surse de „*savoir*" se face cu consecvenţă şi, oarecum, într-un mod ostentativ. Citarea ei este, de cele mai multe ori, inclusă în informaţia adusă (în cazul de faţă, coordonatele exacte, luate din real, ale cotidianului în care a apărut „scrisoarea": „În ziarul „Universul", nr. 282, cu data de joi, 13 octombrie 1932, a apărut o notă prin care se exprimă surprinderea că în timpurile grele de astăzi se cumpără fabrica „Astra" din Arad pentru suma de 360 mil. lei." (p.198) Reflexul „argumentativ" îl au toate Personajele care povestesc, mai ales atunci când „emit" o teorie .

Fred Vasilescu se opreşte, la un moment dat, la deosebirea între diversele tipuri de mătase: „E drept că nu orice mătase, ci un fel de intermediar între *crêpe de chine*-ul prea moale şi atlazul prea păios (...) Dealtminteri cred că *e mai uşor de controlat afirmaţia*,

observând ce relief ferm capătă orice picior de femeie, prins în teaca diafană şi mângâietoare, ideal adaptată, ca o pieliţă de lux şi lucioasă, a unui ciorap de mătase." (p. 199) (s.n.) Se întâmplă să fie acesta un fragment în care „vorbesc" mai curând *privirea* şi celelalte simţuri!

Privirea cercetătoare şi simţul tactil, suficiente şi pentru „a proba" informaţia! Am ales pasajul tocmai pentru apariţia neaşteptată, ceea ce dovedeşte „înrădăcinarea" ei în discursul naratorilor, a „formulei" verificării „informaţiei". Verificare ce în roman înseamnă aglutinarea unor „fragmente" străine, mărirea pasajului cu nota „edificatoare", susţinătoare, „controlând informaţia", adică validând-o. Construcţia în *puzzle* a Textului, lăsând, cu alte cuvinte, loc generos inserţiei infrapaginale, dar şi „vorbirii străine" din discursul Personajelor, fără ca aceasta să însemne neapărat dizlocare textuală, revine la voinţa Autorului de a proba (şi el) „realitatea", autenticitatea Textului pe care se înalţă romanul. Eterogenitatea textuală evită nu doar „superstiţia" omniscienţei (oricărui Personaj, fie el şi Autorul), ci şi o posibilă întrebare, legitimă, în legătură cu strategia romanului.

„En effet, la correspondance et le journal intime, comme genres romanesques, reposent sur une contradiction profonde : pourquoi quelque chose d'intéressant doit-il arriver au quotidien, pourquoi les événements sélectionnés au jour le jour entreraient -ils dans une logique narrative, qui ne se constitue qu' à *posteriori*?" formulează Shelly Charles[20] această posibilă obiecţie.

Construcţia romanului lasă loc atât mărturiilor personale, constituite în „nivele" ale istoriei narative, cât şi unui bogat material adiţional, cu funcţia expresă de a suplini lipsa informaţiei (ori a consistenţei factuale) din interiorul fiecărei naraţiuni parţiale. Problema „insignifianţei" întâmplărilor survenite zilnic (presupusul jurnal care formează partea mediană a cărţii acoperă, din timpul „istoriei", o singură zi, iar aceasta este aleasă, pentru că a dat naştere întâmplării excepţionale şi a făcut să ţâşnească amintirile naratorului în legatură cu propria lui dramă) este evitată. Cum ? Prin aceea că spaţiul romanului se măreşte incontestabil, graţie preocupării de a

îmbogăți informația narativă, dincolo de ceea ce, în mod logic, pot reprezenta simplele scrisori sau secvențe diaristice ale Personajelor.

Subliniind, pe de altă parte, caracterul excepțional al acestor mărturii, pentru că nici una din ele nu este un decupaj într-o corespondență *à la longue*, sau într-un caiet „găsit", care întâlnește un „editor" dispus să-l facă materie de roman, răspundem și la chestiunea logicii narative. Ea se constituie *a posteriori*, și tocmai aceasta este menirea textului care adună tot „conținutul" întâmplărilor fără ... pereche, irepetabile, din viața Personajelor.

Concepția „documentară" a romanului motivează și ipostazierea dublă a lui Ladima, în cele doua fețe pe care le arată, Personajelor și Cititorului. Jurnalist fiind, cu el intră în roman întreaga lume a scrisului și a reprezentării prin scris a prezentului agitat în care trăiesc Personajele. O concentrare nebănuită de elemente „documentare" vine prin *biais*-ul meseriei lui Ladima. El este un „furnizor" excepțional de Text constitutiv al romanului: epistolele amoroase către Emilia și reversul „diurn"[21] al scriiturii, paginile „întregi" de gazetă, „citate" copios în roman. Menirea în viața publică a poetului și gazetarului de la „Veacul" este pretextul practicării unei mari „secțiuni" în „lumea de afară", opusă intimității și vieții „private" a Personajului. De altminteri, acest clivaj este oglindit totalmente în structura de *Janus bifrons* a eroului .

Pentru Sorin Alexandrescu[22], „le drame jaillit entre les deux «personnages sociaux» qui «habitent» Ladima, aussi différents, l'un de l'autre, que deux hommes des Antipodes." Nimic mai adevărat, în descrierea acelui care, prin drama sa, „luminează" viața interioară a lui Fred Vasilescu. Considerat însă ca „actor" al Textului, Personajul care duce „contradicția" atât de departe este și cel care „autorizează" deschiderea maximă a orizontului acțiunii și a numărului de personaje. Este adevărat, toată această lume este secundară în raport cu conflictele „izbucnite" în „lumea mică" a Personajelor.

Ladima, Personajul absent, este cel mai frecvent pretext pentru inserția în roman a discursului „eterogen", a „citatelor", notelor, informației secundare. Astuția Autorului este și ea

confirmată cu ocazia ivirii, în plin comentariu al Personajelor, a *toposului* „discursului adițional":

„Pentru cititorii care au mai mult timp liber urmează aci în notă şi articolul lui Ladima, care i-a produs neplăceri cu direcția. Are ceva de om înăcrit şi priveşte capitala de atunci, evident. Poate fi citit şi dupa lectura întregii cărți." (s.n., p. 84)·

Logica Autorului ține ea de cunoaşterea unui „orizont de aşteptare", de menajarea cititorului care, se ştie, mai „sare" uneori pasaje anoste? Sau este exprimarea *via negationis* a unei invitații la lectură? Oricum ar sta lucrurile în intenția Autorului fictiv al romanului, în ceea ce-l priveste pe al nostru, stăpânul absolut al textului şi al efectelor acestuia, întrebarea îşi conține răspunsul. Am mai găsit, în roman, „invitația" la o lectură lacunară (sau, în tot cazul, preferențială), ceea ce demonstrează caracterul fragmentar şi de „alteritate" / eterogenitate textuală în interiorul romanului. Discursul „altoit" are, de cele mai multe ori, forma notei.

3.9 Personajul şi instanța „documentară"

Gata să dăm convingerii auctoriale (care duce la crearea unui palpabil *arrière-plan* al textului) numele unui „complex Flaubert", ni se relevă la timp distanța apreciabilă între obsesiile documentare specifice fiecărui romancier.

Flaubert este scriitorul a cărui nevoie de erudiție mergea, de la lecturile imense pe marginea epocii/ timpului/ componentelor „realului" lumii pe care avea să o reconstruiască fictiv în roman, până la (după cum afirma o anecdotă) a cere un *menu* de la Café Anglais, din 1847, pentru a scrie o scenă din *Educația sentimentală*. Cu toate acestea, într-o scrisoare către George Sand, din 1875, recunoştea: „Je regarde comme très secondaire le détail technique, le renseignement local, enfin le côté historique et exact des choses." Pentru creatorul care-şi dorea „voir jusque dans les pores des choses" (scrisoare către

Louise Colet, ianuarie 1852), imensa documentare se năruia în pragul textului, care nu-i găsea un loc (atât de reliefat cum este cazul în romanul camilpetrescian). O explicație a situației paradoxale care face ca întreaga documentație să nu intre în text sub această formă, să nu intre deloc, o oferă Pierre Danger, în lucrarea sa *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*[23]: „comme s'il avait besoin que l'érudition s'interpose toujours entre lui et le simple spectateur des choses". (...) „C'est que Flaubert a la hantise de ce qu'il appelle «le cliché» dans la littérature (...) Tant d'efforts cautionnent pour lui le sérieux de cette activité étrange et inutile à laquelle il consacre la vie".

Teama, sau fuga de clișeu dictează, cu alte cuvinte, acțiunea insolită a autorului monstruoaselor caricaturi ale „erudiției" care sunt Bouvard și Pécuchet.

Să mai semnalăm, tot aici, o flagrantă deosebire între cei doi scriitori. Pentru Flaubert, „les tourments du style doivent croître avec la volonté de tout dire et de tout peindre,"[24] conchide Henri Mitterand, rezumând o întreagă estetică a romancierului francez.

Se opun în aparență cel mai declarat truditor al stilului (*les affres du style*), artist cu o adevărată religie a scrisului, și romancierul cel mai înverșunat împotriva „stilului frumos". Amândoi, însă, în căutarea „adevărului", a voinței de „a spune și a picta totul". La Flaubert, există două tendințe contradictorii ale *credo*-ului estetic. Este ceea ce înfățișează criticul Henri Mitterand în capitolul *L'acceptation ironique de l'existence: Flaubert.* Acestea ar fi prezente în paradoxul pe care opera și poetica scriitorului îl conțin: „Le réel est exécrable , et pourtant, il faut le peindre. Et dans toute sa laideur" (*Ibid,* p.18). Conștiința artistică a autorului care a scris *Madame Bovary* dictează constatările cele mai lucide în privința codului romanesc realist. Acesta din urmă impusese o „atitudine" stilistică concretă, spre „ștergerea" semnelor *subiectivității*, ale prezenței „personale" a artistului în Textul său. Pentru Flaubert, „par un paradoxe qui n'est qu 'apparent, les Réalistes, en excluant le style de la reproduction vraie du réel , ont perdu l'art et n'ont pas pour autant

trouvé la vérité." (p. 17) (Este, evident, vorba de o subiectivitate „stilistică", marca personală a competenței artistului într-ale scrisului, și nu de acea subiectivitate formală, a prezenței auctoriale în text, de mult timp expulzată din romanul realist, „balzacian", al secolului al XIX-lea european și continuat în secolul nostru pe linia tradițională a „impersonalității" în roman.)

Pentru Camil Petrescu, realul nu este „execrabil", cel putin în teorie. Aceasta în primul rând pentru că scriitorul aparține acelei vârste a romanului care a „descoperit" un „real mult mai interesant" (cf. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, *passim*), care este domeniul „conștiinței". „Religia" noului roman, postrealist, constă în surprinderea acestui „real", declarându-se împotriva intruziunilor acelei instanțe intermediare, de factură strict formală (conștiința estetizantă a textului), ce nu ar face decât să falsifice, în discurs și prin discurs, „datele conștiinței".

Limpede rămâne faptul că scriitorul se afiliază unui curent de gândire estetică prin care, depășindu-se imperativul imitației, al „feliei de viață", se instaurează o nouă dominație tematică: „les données de la conscience". În felul acesta, epura „lumii reale" este o rezultantă a conștiinței pe care o are despre ea un individ, un erou (al noului roman) care instaurează o noua specie a Personajului: „eroul conștiinței".

Într-un interviu apărut în „Rampa", 4 decembrie, 1930, acordat lui Ioan Massof, Camil Petrescu afirma: „Eroii mei nu sunt fotografii după natură. Structura sufletească a fiecăruia *e o rezultantă a structurilor sufleteşti a mai multor persoane; nu spun că eu m-am exclus.*" (s.n.) Aserțiunea este analizabilă în mai multe sensuri. Acela care ne interesează, pentru moment, trimite la autoritatea tematică a proceselor sufletești, care, pentru scriitorul român, înseamnă implicit efecte ale activității conștiinței. Nicăieri o distincție mai frapantă între „literatura psihologizantă" și „realitatea", autentică, a conștiinței, ca la autorul *Sufletelor tari*. Pentru el, „minciuna" literaturii psihologice ține de mi(s)tificarea unei componente esențiale a ființei, care este profunzimea interioară. Cont de această

„existență" nevăzută a Personajului poate să dea numai el, şi aceasta în măsura în care structura operei din care face parte îi permite accesul la confesiune, sau, în termeni mai tehnici, la calitatea de instanța narativă. Nimeni nu poate fi „Autorul" în afară conştiinței.

Aceasta este imanența Personajului, iar situarea în afara ei, pentru a vorbi în locul ei, este categoric respinsă (ca formulă de roman) de scriitor. *Exotopia* instanței narative este considerată drept o „superstiție", superstiția de a şti ce se întâmplă în interiorul „altuia". Extrapolând, s-ar putea spune că, pentru Camil Petrescu, adevărul lumii inventate ține de posibilitatea Personajului de a se exprima pe sine, în timp ce „stilul" reprezintă un domeniu al scriitorului, care, prin chiar această marcă, se autodenunță ca „mistificator" al „realității" Personajelor.

Al doilea sens al declarației din interviu interesează mai ales componenta biografică, redevabilă unei realități concrete, existentă în procesul fiecărei creații de lume fictivă. Ce altceva s-ar putea deduce din afirmații de tipul: „Toate informațiile sunt aproape autentice, dar sunt altfel organizate decât au fost în realitate."? (*loc. cit.*) Şi, atenție, este vorba aici de „informații" care stau la baza viitoarei opere de ficțiune. Romancierul era ferm în privința imitației simple, a „copiei după natură"; însă motivul profund al acestei declarații, pe care, în fond, orice scriitor o poate face, este concordanța discursului de principii cu acela auctorial, poetic/estetic, implicit, conținut în textul romanului. Nu este un răspuns de complezență la întrebarea: „De unde vă luați personajele, inspirația etc."?, laitmotiv al intervievatorilor care se află în fața romancierului. NU, răspunsul lui este gândit în continuarea celui dat de primul roman (singurul care apăruse) şi care proiectează nu numai un personaj central având multe din datele Autorului, dar şi o lume recognoscibilă etc., precum şi o poetică implicită, care postulează nevoia de autenticitate, de „document", fie el şi acela „sufletesc". „Partea a doua a romanului însă (*Ultima noapte de dragoste...*, n.n.) îşi are autenticitatea ei. Sunt lucruri riguros autentice, redate aş putea spune cronologic, în aşa măsură, încât am lăsat la o parte incidente care ar fi interesat foarte

mult, din a doua parte a campaniei, aceasta tocmai că să nu alterez desfăşurarea lor." (*ibid.*) Care ar fi semnificaţia „autenticităţii", înfăţişată aici în două formule distincte?

3.10 „Document" romanesc şi „auto)biografie"

Prima semnificaţie se naşte dintr-un proces de contextualizare a ficţiunii, în care „bio-grafia" este difuză, heteroclită şi „necontrolabilă". Se amestecă, dupa voia absolută a Autorului, ca în jocul de puzzle, fragmente de real, recognoscibile în mod aleatoriu, în funcţie de receptori diferiţi, informaţi, contemporani cu scriitorul. Firește că, treptat, odată cu trecerea timpului, aluziile şi „perfidia" scriitorului care s-a inspirat din realitatea celorlalţi vor diminua ireversibil. Desigur că, în mod fericit, vor persista tocmai acele semne care compun, în conştiinţa cititorului iniţiat, portretul recuperat, „en miettes", al creatorului „implicat". Al scriitorului însuşi. Este şi astfel posibilă înscrierea lui în ordinea operei. El nu este numai autoritatea estetică, răspunzătoare doar de actul artistic încheiat, calificat. Autorul poate fi o sursă în toate sensurile termenului, fără ca acest privilegiu să se constituie într-un capăt de acuzare. „Dispariţia" Autorului, ca instanţă enunţiatoare/ instanţă a discursului sau a textului se compensează în ordinea factualităţii ficţiunii, pentru cazul de faţă. „Semnătura" lui este indeniabilă, în partea a doua a romanului („memorialul de campanie al autorului", Camil Petrescu *dixit*).

În consecinţă, viaţa civilă a eroului trebuie inventată / re-construită în aşa fel încât ea să nu vină în contrast cu profilul Personajului (auto-biografic) deja existent. Suntem, cu alte cuvinte, în faţa aceleiaşi pre-determinări a Personajului principal, necesitate care ţine foarte bine de *alibi* coincidenţelor cu un „real" concret, pe care se fondează lumea închipuită pentru Ştefan Gheorghidiu. Coincidenţe reperabile mai ales în planul mental, comportamental, temperamental, al(e) autorului. În ce măsură interesează acest plan al

referentului romanului, ne putem întreba. Cu lumea Autorului (care nu va ezita, cum se pare, a se ipostazia ficțional și în cel de-al doilea roman), intră în carte o infinitate de posibilități, plecând de la propria imagine, fărâmițată, denaturată sau completată artistic, până la personalitățile (istorice, azi) reale, care jalonează traseul narațiunii. Între cei doi „poli" ai realului extraficțional, lumea romanului i-a putut apărea romancierului, veritabil demiurg, o posibilă *ars combinatoria*, constituită din atomizarea și recompunerea elementelor universului său palpabil. Nu există lume fictivă, există lume ficționalizată, opera unui *joueur* neobosit, a cărui plăcere rezultă deopotrivă din joc și observație. „Fotografii după natură"? Nu, imitația „i-ar înșela ambițiunea", cum s-ar fi exprimat un confrate. Romanul său are o miză mult mai importantă decât o cronică de societate, decât un repertoar de moravuri, personagii și scene de gen. Chiar dacă, „în cuprinsul lor, faptele sunt absolut adevărate, deși par fictive. False sunt numai cele date ca absolut autentice! Trebuie să ne mai distrăm și noi, scribii !" („Rampa", 24 decembrie, 1932, p.7)

Trecând peste caracterul ocazional al unor astfel de mărturisiri, cu tot paradoxul conținut, (în realitate doar aparent), ajungem obligatoriu la caracteristicile tradiționale ale prozei românești a secolului, axată pe poetica veridicității, recte a realismului. Între datele „realului" și verosimilul faptelor ficționalizate, („verificabile", după discursul autenticist), Autorul are o libertate ludică, pe care nu întârzie să o proclame, cum s-a văzut mai sus. Succesul de public poate veni și din acțiunea de suprapunere a *story*-ului peste diverse evenimente (mondene) ale Bucureștilor anilor '20, Belle Epoque realizată la scară. (Degeaba va încerca, într-o amplă prefață, la o reeditare târzie a operei, să schimbe, autorul, coordonatele simbolice ale lumii pe care a conturat-o ficțional. Este unul din puținele cazuri de *auto-revizuire* (*re-lectură* individuală) pe care o impune îmbrățișarea noii ideologii temporale/re . Un Camil Petrescu de nerecunoscut, în fața capodoperelor sale, va încerca să le denatureze, practic, sensul,

falsificându-şi propria biografie, nu doar literară. Într-un mod halucinant, cititorul se află, derutat, în prezenţa altui act de rapt simbolic. Revolta (reală) a indomptabilului artist, gazetar, C. P. este convertită în ... luptă de clasă! S-ar părea, după cum citim în continuare, că întreg mobilul romanului *Ultima noapte de dragoste...* ar fi ţinut de înverşunarea autorului împotriva burgheziei.)

„Biografia" ficţiunii face parte din programul estetic, dominat de ideea autenticităţii. Moda literară a „autoficţiunii", cum a numit-o, în zilele noastre, Serge Doubrovsky, încurajează nu doar simpla formă a confesiunii ficţionale, care impune un „Narcisse romancier" (Jean Rousset)[25], ci mărturia unei părţi a intimităţii care este a autorului, a vieţii lui. Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Anton Holban formează, alături de Camil Petrescu, categoria romancierilor care au „riscat" o astfel de confesiune ficţionalizată. Nu e vorba, întotdeauna, de proiecţia involuntară, de imaginarul modelat în subconştient, deşi literatura fiecăruia dintre ei poate fi citită şi sub forma „romanului personal" (ceea ce vrea să spună *schemă*, reflectare neconştientizată, a unei profunzimi insondabile). Dimpotrivă, „sincer cu sine până la confesiune", autorul aruncă pe scenă, la vedere, personajul cu care riscă să fie confundat. Cu care vrea, uneori, să fie confundat: „Toţi au avut impresia că voi fi «distrus », ca să întrebuinţez termenii lor copilăreşti. Ei uitaseră că eu am creat pe eroul din *Suflete tari*, ale cărui posibilităţi latente izbucnesc uluitor dintr-o dată."[26]

Indistincţia este deliberată, dar şi declarată. Speranţe de revanşă, frustrările prea puternice spre a mai putea fi conţinute, vanitatea se vor aduna în stratul cel mai impur, cel mai de jos, al resurselor „biografice" ale Personajelor. Că acesta este, mai degrabă, benign, o demonstrează comparaţia cu jurnalul scriitorului. După Virgil Ierunca, *Notele zilnice* ar ilustra „alchimia intimă a singurului scriitor român care se poate mândri (dacă se poate) că a cumulat toate variaţiile posibile şi ale orgoliului, şi ale vanităţii", dezicând tratatele de morală care disting/ despart orgoliul de vanitate. Ar fi, jurnalul,

„un album de răfuieli cu contemporanii", iscat de „gelozia pitică" a autorului . („Vatra", nr. 7, 1992, p. 14)

Ce însemnătate mai are, însă, dincolo de pragul textului, clocotitoarea personalitate a scriitorului în luptă (reală sau închipuită) cu contemporanii săi? Opera este o „retortă", ca să reluăm inspiratul termen călinescian, în care se topesc, nediferențiate, elemente ale personalității reale şi ale celei fantasmate. Scriitorul avea, se pare, nevoie de un astfel de prag. El însuşi a folosit termenul, vorbind despre poezie şi despre necesitaea unei imagini plastice, „concrete", care ar îndeplini rolul unei „lansări" în pură transcendență.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

1. Postura *intradiegetică* a receptorului, a cititorului este împărțită de: Doamna T., în fața corespondenței sporadice cu Fred, Fred Vasilescu, D., Emilia, poate Valeria. Receptor *extradiegetic* este Autorul în raport cu toate „documentele" scrise, provenind de la Personaje, cu excepția situației când destinatarul este chiar el (pentru scrisorile Doamnei T.); tot Autorul este cel care „acoperă" postura *metaficțională*, atunci când se arată a fi „destinatarul", cititorul Camil Petrescu (prin *metalepsa narativă*). O notă convoacă și pe *cititorul nonficțional*, însă asupra ei vom reveni.

2. Cf. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977: „est *mise en abyme* toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient", p. 61; „ miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit", p. 98.

3. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 78.

4. Roy Harris, *La Sémiologie de l'écriture*, CNRS Editions, Paris, 1993, pp. 179-180.

5. Într-un anume sens, înainte de interesul pasionat al lui Fred, putem spune că Valeriei i se datorează, prin păstrarea scrupuloasă a scrisorilor, dezgroparea „misterului" lui Ladima, în partea mediană a romanului.

6. Ideea „perpetuării" susține ipoteza noastră în privința *cronotopului* scrisului. Motivul testamentar este și el evident, scoțând în relief situația Personajului, lipsit de o „descendență" adevărată. Celibatar, ca majoritatea personajelor romanului, Fred întruchipează, cum vom vedea, complexul originar al autorului însuși.

7. Pentru fiecare din Personaje, falia între timpul trăit alături de partener și cel al povestirii este imensă. Nu se măsoară în distanțe temporale, acestea nefiind mai lungi de „doi ani" (Fred), sau „doi ani și jumătate" (Ștefan), ci în gravitatea traumei resimțite.

8. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p.7.

9. Ibidem.

10. Personajul lui Fred este „tematizat" sub emblema „tainei" încă de la prima sa apariție în text. Faptul că Autorul îl „identifică" nu șterge din impresia de ființă enigmatică, impenetrabilă, pe care o fixează asupra lui Doamna T. Lăsând la o parte acolada mare a romanului în care Personajul se

„dezvăluie", să notăm coerența motivului, prezent în *excipit*: „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală (...)"

11. Cf. Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, DROZ, Genève, 1983, *passim*.

12. Ibidem.

13. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p.47.

14. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Ed. Seuil, Paris, 1987.

15. Shelly Charles, *loc cit.*

16. I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, vol. I, (1800-1945), Editura Minerva, București, 1991, p. 249.

17. *Ibidem.*

18. „Lector in fabula" (cf. Umberto Eco, opera omonimă), cititor implicit, conținut de operă, sau cititor concret, ipostaziat în operă, ca destinatar.

19. Cf. Jean Rousset, *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*, Librairie José Corti, Paris, 1986: „Tout écrit (mais le dira-t-on du journal intime?) serait *adressé*, il portrerait en creux ou en relief, les empreintes de cet «étranger» qui l'investit par l'opération d'une lecture. Empreinte d'un lecteur, mais d'un lecteur virtuel, celui que postule une oeuvre de fiction, l'exclusion du récepteur effectif (...) le destinataire enfermé dans les mailles d'un récit, le lecteur intime." (p. 9)

20. Shelly Charles, *op. cit.*, p. 117.

21. Cf. Șerban Foarță, *Dublul regim (diurn/nocturn) al presei*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1997.

22. Sorin Alexandrescu, *Analyse structurelle des personnages et conflits dans le roman Patul lui Procust*, de Camil Petrescu, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", Ed . Academiei , Bucuresti, 1969, p. 209.

23. Pierre Danger, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Librairie Armand Colin, Paris, 1973, p. 77.

24. Henri Mitterand, *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, P.U.F., 1986, p. 17.

25. Jean Rousset, *Narcisse romancier, op. cit.*

26. *Scrisori către Camil Petrescu*, vol. II, Ediție îngrijită, prefață, note și indici de Florica Ichim, Ed. Minerva, București, 1981, p. 110.

CAPITOLUL IV

PERSONAJUL: TREPTELE CONFIGURAȚIEI

4.1.1 Proiectul auctorial

Motto:

„Cu eroi care mănâncă trei săptămâni cinci măsline, care fumează doi ani o țigară, cu cârciuma din târgușorul de munte și gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova nu se poate face roman și nici măcar literatură. Literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sunt posibile." (...)

„Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simț al răspunderii dincolo de contingențele obișnuite. Sau cel puțin, chiar fără suport moral, caractere monumentale, în real conflict cu societatea."

„De ce nu avem roman", 1927)

Cunoscutul articol al lui Camil Petrescu precede cu câțiva ani apariția primului său roman. El pare a fi dictat de o reacție umorală, imediată, ca răspuns la un studiu al cărui titlu, ghilimetat, figurează în titlul autorului. Iritarea tânărului scriitor este legitimă: adevărul că „Romanul este legat de apariția conștiinței", conținut ca o descoperire de ultimă dată în textul împricinat, este temeiul noii estetici a romanului și, implicit, a Personajului, pe care generația de romancieri căreia îi aparține o susținea deja „de ani de zile". Este adevărat că autorul *Actului venețian*, care nu are scris, până la acea dată, decât un început de roman, ia totul pe contul său, folosind pluralul modestiei.

Răspuns la articolul lui M. Ralea, publicat în nr. 4, aprilie 1927 în „Viața românească" va formula nu doar Camil Petrescu, ci și, de pildă, un Eugeniu Speranția (*În jurul problemei romanului românesc*, în „Cele trei Crișuri", nr. 7-8, 1927), care, printre altele, remarcă posibilitatea ca genul romanului, fără „tradiția" epopeii la noi, să manifeste fenomenul de „heterocronie", prin care ontogeneza romanului românesc nu ar mai relua filogeneza speciei romanului în genere.

Este vizibil cum o chestiune generală, legată de problema existenței și identității specifice a genului („Chiar dacă am admite că unii dintre scriitorii noștri însemnați au ajuns la rezultate importante în această privință, foarte mulți, cei mai mulți din scriitorii mijlocii își intitulează zadarnic compozițiile cu subtitlul «roman», fără să ajungă, nici măcar pe departe, la caracterele acestui fel de literatură", scria M. Ralea) pune, contextual, în discuție istoricitatea speciei, cu toate categoriile interesate aici: genul de conflict, de personaje, tipul relației lumii fictive cu aceea reprezentată etc.

Aceasta deoarece miezul dezbaterii este că romanul românesc *datează*, în opoziție cu vârsta și profilul modern ale romanului european. Cel puțin așa înțelege Camil Petrescu miza discuției, atunci când replică energic prezumției de incompatibilitate a resurselor romanului românesc cu evoluția genului, așa cum a avut ea loc în Apus. Mai exact, viitorul autor al romanelor „substanțiale" deplasează accentul pe ceea ce consideră, normal, ca fiind elementul crucial al integrării moderne a romanului: Personajul.

Ocazia îi este oferită nu atât pentru a reaminti „criticului diletant" că „descoperirile" sale sunt de multă vreme obiectul discursului teoretic în materie de roman, ceea ce face ca opiniile respective să nu „supere deloc prin originalitate", cât pentru a expune, în câteva puncte, o *ars poetica sui generis*, și într-o oarecare măsură proiectivă, promisiune în privința operei.

Un mod condițional al Personajului de roman se conturează în doar câteva fraze. O sumă de „condiții", care prezidă la

a) Înscrierea generică a Personajului

„Cu interminabilă parafrază a lui Vlahuță, cu câteva descrieri de dumbrăvi și târgușoare, cu cucoane blestemate care dau cu „ruj" pe buze, cu o duzina de eroi plângăreți (Acolo șezum și plânsem etc.) nu poți crede că faci literatură" (...) „lumea personagiilor (lui Gib Mihăescu, n.n.) este identică aceleia a scriitorilor semănătoriști, numai tratată cu o puerilă cruzime. (...) Cu asemenea mijloace nu se poate realiza decât schița și nuvela. Nici teatru, bineînțeles. Teatrul cere aceleași condiții psihologice ca și romanul și în plus abilitatea tehnică de a înfățișa totul în fața unei săli de spectatori."

Se exprimă aici o concepție pe care scriitorul nu o va trăda decât în ultimul său roman, conceput într-o „altă viață" estetică. Constrângerea generică există, pentru Personaj. El este un fel de „indicator de gen", după cum inadecvarea lui la matricea imaginară a „lumii" reprezentate în text poate semnala eșecul operei (datorat, de pildă, înscrierii într-un alt „cod" narativ). Un roman în care Personajul este construit ca într-o schiță sau nuvelă, (și aici trebuie să revenim la imaginea caricaturală a eroilor din tiparul sămănătorist, singurul care se folosește ca exemplu, pentru a trimite și la altă caracteristică, serioasă, a Personajului de nuvelă: imagine în epură, oarecum în contrast cu aceea „tridimensională", pe care o oferă romanul) conduce la eșecul operei, *et pour cause*: statismul construcției nu este compatibil nici cu alte componente ale romanului, cum ar fi intriga, dinamica interioară a eroilor, etajarea narațiunii etc.

În fapt, trei predicate estetice sunt formulate aici. Unul este cel al selecției generice pe care autorii trebuie s-o opereze, cu alte cuvinte supunându-și creația Personajelor unor constrângeri. Al doilea vizează opțiunea viitorului romancier pentru o categorie „tematică" a Personajului, față de care cel din proza tradiționalistă, semănătoristă, este „abhorat" (în acest sens vorbim despre marea abdicare a scriitorului de peste câteva decenii), în spiritul lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane,* care trata despre „misticismul țărănesc" și eșecul estetic al ideologiei literare semănătoriste și poporaniste. Al treilea este caracteristic pentru autor,

care a menajat o „solidaritate" simbolică între Personajul de teatru şi cel de roman. În fapt, etapa anterioară romanului, teatrul, deliberat construită de Camil Petrescu într-o evoluţie de care era convins (poezie, teatru, roman) va constitui un real „bouillon de culture" pentru „populaţia" romanescă ulterioară, cu care întreţine puternice relaţii de structură. „Aceleaşi condiţii psihologice ca romanul" fac din Personajul dramatic un „tipar" de existenţa căruia trebuie să ţinem seama când analizăm Personajul de roman.

b) Soluţia „stilistică" a Personajului

Vorbim despre ea în măsura în care un traseu „tematic", aşa cum am mai arătat, se manifestă în toată concepţia autorului despre Personaj. Nu există doar modul „condiţional", datorat înscrierii operei într-un gen literar, într-o vârstă adecvată a „subiectelor" de roman, într-un curent de idei estetice etc., ci şi unul „ideal", reperabil atât în teoria estetică a lui Camil Petrescu (teatru, roman etc.), cât şi în filosofia lui socială (teoria elitelor conducătoare, a noocraţiei).

Un „dincolo de contingenţele obişnuite" caracterizează toate proiecţiile scriitorului în sfera Personajului, şi nu doar în aceea a protagoniştilor. (Ironic, ştie că autorii despre care vorbeşte, teoreticieni şi scriitori improvizaţi, nu-i vor putea urma recomandările... : „Ar trebui să fie şi ei interesaţi, *cel puţin ca nişte personagii secundare de roman*, ca să le presupunem probleme de conştiinţă, simţ al răspunderii şi întrebări fără răspuns, dureroase.") (s.n.)

4.1.2 Personaj şi ideologie

Alegerea Personajelor, adică a tipologiilor, a profilurilor interioare sau a acelor chimii particulare care deosebesc la infinit fiinţele între ele constituie pentru romancier proiecţia însăşi a lumii romanului. „Selecţia" este, bineînţeles, un act de creaţie care implică însă, odată efectuată, o serie de compatibilităţi şi incompatibilităţi

fireşti între tiparele gândite şi soluţia oferită de nesfârşita diversitate a lumii reprezentabile.

Ca într-o legătură concatenară, Personajele „ocupă" diverse valenţe libere, se cheamă unele pe altele, după legi care sunt deopotrivă ale genului, speciei, curentului, sau logicii interne a textului.

Incompatibilităţile pot fi considerate în raport cu un anume cod estetic al romanului, adoptat de romancier, acela care pre-determină structura lumii ficţionale: personajele importante din romanul de analiză nu pot fi imaginate decât într-o anumită categorie a umanului, pentru care semele obligatorii ar fi „erudiţie", „inteligenţă", „capacitate interpretativă" etc.

Admiţând că aceste trăsături s-ar regăsi la un personaj dintr-un mediu considerat „incompatibil", există alte date care fac imposibilă selecţia (plauzibilă) a lor într-o astfel de postură: nivelul educaţiei, al elevaţiei intelectuale, pregătirea universitară, gradul de abstracţie al discursului (ideologia sau „limbajul" categoriei sociale).

Se conturează, astfel, o scară a „valorilor" întruchipate de personaje în raport cu un sistem normativ mai mult sau mai puţin explicit, care antrenează funcţionarea unor „aparate evaluative" (Philippe Hamon).[1] Baza raportării la normă este comparaţia.

Una din definiţiile eroului propuse de Philippe Hamon, într-un traseu analitic privind relaţia erou-text-ideologie (cap. *Héros, héraut, hiérarchie*) comportă şi această consecinţă a ceea ce teoreticianul numea *l'effet-héros*: eroul ar putea fi considerat „non pas tant comme un personnage de l'oeuvre, mais comme un „point" de l'oeuvre, un lieu, un lieu textuel que circonscrirait et définirait, d'emblée, et a priori le genre du texte - en définissant le genre non pas comme un stock de motifs ou de registres stylistiques obligatoires, comme dans la tradition rhétorique, mais à la fois comme un lieu de communication plus ou moins implicite et comme un cahiers des charges formant contrat et contrainte."[2]

„Ideologia" poate fi în acelaşi timp literară, semnalizând o opţiune de scriitor, în acord sau în discontinuitate cu „estetica

vremii", dar şi imanentă operei, întruchipată de Personaj într-un sistem de referinţă care se formează prin raportare la celelalte personaje ale universului ficţional.

*

Romancier, Camil Petrescu pare a fi devenit printr-o provocare. *Défi* adresat sieşi, cum şi publicului său*, traiectul promiţând la capătul lui opera romancierului este într-o mare măsură expresia orgoliului unui jucător. Voinţa de a „stăpâni" hazardul înseamnă a-i opune, arhitectură „en creux", o realitate viitoare. Semnătura în alb a artistului se vede angajată concret, de manieră pragmatică („*dire c'est faire*"), ce în limbaj camilpetrescian revine la comandamentul operei *à venir*. Vocaţia scriitorului, resimţită drept o certitudine, atenuează sensibil partea hazardului, însă *provocarea* nu este, pentru aceasta, mai puţin prezentă. Fie că o acceptăm drept semn al superbiei juvenile, fie că acordăm declaraţiei, dimpotrivă, semnificaţia unei atitudini dictate de o strategie a prudenţei, promisiunea reprezintă anticiparea conştientă a unui destin creator. Pare să ţină şi de o anumită generaţie, a tinerilor răsfăţaţi ai elitelor în formare, de un temperament... colectiv, ieşirea aceasta la scenă, a scriitorului şi a proiectului său ambiţios. Modelul va fi reluat în liniile esenţiale de un alt tânăr autor fără operă, în 1934. Volumul *NU* este o provocare – promisiune, iar relaţia vehementului, tumultuosului iconoclast cu idolii răsturnaţi seamănă îmbietor cu o „oglindă întoarsă". Eugen Ionescu se „desparte" zgomotos de maeştri, la gloria cărora / la recunoaşterea cărora aspiră într-o secretă nelinişte de discipol. Opera lui este însă, încă o dată, o realitate *viitoare*, în numele căreia artistul angajează vocea unei demnităţi auctoriale.

---

* ... „încă nenăscut", ne vine a spune, cu poetul. O componentă vizionară a programului artistului ni-l arată sigur pe opera sa de seducţie viitoare. Camil Petrescu *ştie*, proiectându-se în cele trei ipostaze ale artistului, că traseul se va împlini, că la capătul lui, va fi... romancier. Publicul va exista.

Un act pragmatic este fondator şi pentru destinul poetic al lui Ion Barbu, dacă ar fi să dăm crezare celebrului *pariu* de tinereţe cu Tudor Vianu. Asemeni lui Camil Petrescu, autorul va urma o pre-dicţie care, în deplină luciditate, îl pre-destinează, obligându-l la respectarea unui adevărat „contract".

Poezie, teatru, roman: scriitorul îşi onorează promisiunea, nu fără a face *opera* să profite din această evoluţie înţeleasă *sui-generis*. Vârstele maturizării estetice trebuie să respecte organicitatea şi firescul celor biologice. Pentru Camil Petrescu, un artist care n-a fost, vai, indiferent la cântecul de sirenă al gloriei, a sfârşi prin a scrie romanul este a *culmina* prin roman. Înţelegem, adică, să vedem în enumerarea ascendentă a celor trei genuri implicarea unei judecăţi estetice personale. Poet, tânărul trebuie să-şi fi intuit cu discernământ puterile. Genul liric nu-l „adevereşte" într-o particularitate temperamentală pe care o va arăta toată viaţa, şi anume nevoia continuă a (de)monstraţiei, a scenei şi a publicului. Personalitatea accentuată se împacă greu cu starea recluziunii; contemplaţia reliefurilor sensibile, interioritatea marilor viziuni, dicţiunea (inefabilă) a poeticului îi lipsesc într-un mod natural. Lirismul însuşi, substanţă primordială a poeticului, se vădeşte obiectivat în „viziuni" platoniciene care nu fac, în ultimă instanţă, decât să anuleze participaţia persoanei, profunditatea subiectivă. „Ideile" spre care accede (la „cer platonician") poetul nu sunt, mallarméan, graţia desăvârşirii spirituale pogorâte în verbul poetic, ci un fel de compensaţie în ordinea sensibilului. Artistul, vizitat de revelaţii, „halucinat lăuntric", câştigă în ascensiune ceea ce piede în profunzime. Elevaţia intelectuală ca sursă a poeziei va fi „răspunsul" artistului la exigenţele genului liric. Privind la toată opera artistului, grevată de obiective diferenţieri – generice, „arhitextuale" – între cele trei categorii, cititorul resimte unitatea ei subterană. Cea mai întinsă parte a creaţiei camilpetresciene pune „în scenă" un generator ideatic, o Voce supraindividuală.

Personajul camilpetrescian este reperabil ca o categorie specifică, purtând semnătura artistului, din mai multe puncte de

vedere. El exhibă, oricare ar fi perspectiva sub care este cercetat, o serie de particularități constante, transgenerice și transtextuale. Cele mai multe dintre ele, vizibile în concretizarea *„semantică"* a sa, au fost relevate cu preponderență de exegeza literară.

Sub acest aspect, *tematic*, imaginarul artistului construiește o lume cu simetrii vizibile și opoziții ireductibile. Universul uman reprezentat în teatru și în romane (cu excepția trilogiei *Un om între oameni*) admite, în viziunea scriitorului, „falii" definitive, rupturi „de nivel", cum ar fi spus Mircea Eliade, între lumile personajelor. Luptând conștient împotriva „polarizării", maniheiste a omenescului („nu există oameni «numai buni» sau «numai răi», remarcă un personaj: doar *„melodrama"* menajează confruntarea acestor „varietăți extreme", s.n.) dramaturgul și apoi romancierul acceptă, totuși, în proiectul lor antropogonic, alte antiteze. Relativizate doar *în interiorul categoriei ca atare*, trăsăturile care compun – variat – profilul personajelor nu pot „șterge" tiparul din care au provenit. Sunt vizibile și creatoare de tipologii memorabile granițele interne ale „lumii" concepute în proiectul uman de poetul Camil Petrescu. (Mai mult, odată încălcate respectivele „hotare", ființa este sortită disoluției interioare, crizei mutilante.) Rețeaua de trăsături comune personajelor parcurge, așadar, întreaga operă, în două modalități distincte: una creatoare de *funcție poetică* și *poietică*, cealaltă creatoare de funcție *eroică*, să-i spunem.

Funcția poetică a construcției personajului se naște într-un proces de *supradeterminare* a trăsăturilor acestuia. „Particularitățile" ființei ocupă primul plan al discursului și insistența cu care ele sunt relevate, într-o redundanță ce depășește pe aceea firească, conduce spre o imagine cu semnificații *poetice*. Între numeroasele forme de *supradeterminare*, se remarcă firesc construcția „în abis", anticiparea sau reluarea – metaforice sau nu, însă evidente și – uneori evidențiate în discursul *poietic*. Încă de cînd scria piesele de teatru, autorul a fost fascinat de *omologii* și *analogii*, de procedeul repetiției. *Suflete tari* debutează cu o astfel de „oglindă": Andrei Pietraru, înfățișat într-un moment ... fantasmator, „vede" înaintea ochilor siluetele

„personajelor" (care nu sunt simple proiecții personale, ci reflexe anticipatoare ale actorilor *dramei* ce va urma). Acestea sunt „ficțiuni elaborate, cărora el le-a adaptat lunatic existența. *Vorbesc repede cu o vibrație artificială în sinceritatea lor teatrală*, traducând astfel jocul unei imaginații evident absurde, *nevoia unui personaj fără simțul realității*"(s.n.) Didascaliile „prezentative" ale lui Camil Petrescu se nasc, parcă, din dorința de a înfrunta constrângerile formale ale teatrului, spre a face loc comentariului naratorial. Verbalizându-se exclusiv partitura actorială, vocea auctorială se face, totuși, auzită în ceea ce e pe punctul de a deveni o formă hibridă generic. Cum s-a arătat deseori, extensia neobișnuită dată de scriitor textului din parantezele regizorale duce la concluzia că dramaturgul își imaginează opera, într-o mare măsură, scriptural. Există o artă a compoziției care dictează configurația dramatică propriu-zisă, însă lungile observații dintre paranteze creează, simultan, disoluția de structură, răgazul meditativ, „mașinăria leneșă"(U. Eco), proprii discursului romanesc. În categoria elementelor predictive, plasate de scriitor la începutul operei, intră și altă formă de *oglindire*. Dacă „fantasmele" lui Andrei Pietraru – relevând, în treacăt fie spus, componente „eterne" ale personajului camilpetrescian – sunt plăsmuite parcă exclusiv pentru lectură, mult mai reliefate sunt motivele explicite ale anticipării, nucleele narative minimale: în *Jocul ielelor*, prezența articolului conținând știrea despre soția ministrului de justiție (Caillaux), care ucide pe gazetarul Calmette (istorie de șantaj, defăimare publică); în romanul *Ultima noapte...*, articolul despre soțul înșelat care-și ucide soția etc.

O interesantă informație privind geneza și ideatica literară ce va structura romanele ne parvine și prin intermediul comentariilor „private", incluse în corespondența autorului. Un epistolier sagace și un cititor uimitor de atent la articulațiile subtile ale textului este *Mihail Sebastian*. Foarte tânărul colaborator al „Cetății literare" va nutri o veritabilă, nedisimulată adulație pentru „maestrul" căruia i se adresează, de la Brăila sau de la Paris. Scrisorile lui sunt pline de energia și solicitudinea discipolului care, treptat, accede firesc la un

loc privilegiat în relațiile de amiciție ale lui Camil Petrescu. Preocupat și întreținând un dialog ce prelungește, după toate aparențele, o obișnuință, pe tema creației acestuia, Sebastian ne apare drept un *revelator* deosebit de sensibil al resorturilor intime ale scriiturii camilpetresciene. Tânărul împărtășește fascinația pentru Proust și „spiritul" literar al „Cetății", adică orientarea revistei în privința romanului. Așa se face că, nu o dată, epistolele conțin scurte (însă ferme) invitații, ademenitoare, la lectură: „Am cetit săptămâna asta două romane – care împreună fac o admirabilă lecție în spiritul *Cetății literare: Climats* de Maurois și *Le Dieu des Corps* de Jules Romains. Prima carte, o carte agreabilă în stil francian și temă proustiană, construită ca o piesă de teatru, dozată și bine făcută. A doua carte de *experiență sufletească și de o stângăcie scriitoricească la fel de neântâlnite.* (...) Citește-le, te rog, au să te intereseze mult. Ca problemă scriitoricească, vreau să spun; ca situare față de subiect, e acolo ceva din grația și luciditatea «scrisorilor doamnei T.»(s.n.)(8 aprilie 1929) Să reținem că singura referință pentru modalitatea creatoare specifică autorului – citată în text – e dată, la vremea respectivă, de *fragmentul* viitorului roman *Patul lui Procust*, publicat sub titlul *În loc de ora ceaiului* („Cetatea literară", anul I, nr.1, 10 dec. 1925). „Scrisorile" erau, natural, lipsite de adaosurile „Autorului" și întregul discurs privitor la experiența nudă și necesitatea „sincerității" scrisului, adică voita „stângăcie" a neprofesionistului, care să dea impresia adevărului. Se vede însă că „problema scriitoricească" este fie un (cunoscut, exersat anterior) subiect de meditație și dezbatere al interlocutorilor, fie – mai plauzibil – un accent sigur pe care tânărul știe a-l plasa în revelarea asemănării, teritoriului comun al operelor invocate și, se înțelege, a unei *poetici* moderne. Justețea *apropierii* este concomitent una de „diagnostic" literar (*justesse d'adresse*, ca să spunem așa), sigur și economic exprimat; aplicată unui (virtual) eșantion, aprecierea pare a „ținti" realitatea estetică a operei viitoare. Valoarea, caracteristica *fragmentară* (parte din întreg) a „scrisorilor" nu sunt încă evidente nici autorului. De aceea se cuvine menționată o altă referire, de

această dată la primul roman: „Iată de ce m-a bucurat, ca o revenire la datorie, vestea romanului d-tale. Scrii, deci. Aştept cu o nerăbdare înfrigurată cartea. *Spui că nu este în genul scrisorilor Doamnei T.* Cu atât mai bine : surpriza îmi va fi sporită." (Paris, 30 aprilie 1930)(s.n.) Deşi evidenţa o neagă, existenţa unei „prelungiri" a inspiraţiei din „scrisorile" semnate T. pluteşte în aer, „datoria" romancierului părând a o ... anunţa. În fapt, Sebastian mai „produce" şi alte lecturi „oraculare". La 5 ianuarie 1931, după primirea romanului *Ultima noapte...*, acesta scrie înfrigurat: „Am cetit-o cum aş ceti *un vraf de scrisori intime, în care ar fi vorba de oameni cunoscuţi* şi despre *istoriile lor adevărate (...)* Am terminat cartea şi am băgat de seamă că sunt în romanul dumitale o seamă de lucruri care *ar putea să formeze în continuare un şir de alte multe cărţi!* Uite, *Vasilescu Lumânăraru sau Nae Gheorghidiu*, ce figuri groteşti de mare roman social ar putea da." Este probabil că nici structura *Patului lui Procust*, nici serialitatea unor personaje, reluate, e drept, nu într-un „roman social" nu vor fi fost încă gândite de romancier. Mai mult, tânărul trasează legătura directă între personaje, distingând locul pe care l-ar ocupa, *în roman*, scrisorile: suprapunerea elementelor comune lasă *loc* formei viitoare: „Inutil poate să-ţi spun că ce m-a emoţionat însă adânc (...) a fost dragostea lui Ştefan Gheorghidiu. *Am regăsit pasiunea intensă din scrisorile doamnei T.*, dar aici – *în roman* – faptele se înlănţuiau amplu, cu o semnificaţie tragică mai adâncă, fiindcă fiorul dragostei declanşa atâtea situaţii, atâtea tipuri, atâtea amănute". (*ibid.* s.n.) De la Paris, Sebastian scrie autorului ceea ce nu a putut cuprinde în foiletonul trimis „Cuvântului" (anul VII, nr. 2059, din 14 ianuarie 1931: *Camil Petrescu sau despre o dramă a inteligenţei).* Cu febrilitate, cititorul descoperă şi alte particularităţi, desprinse parcă, anacronic, anticipator, din teoria de mai târziu a romancierului. Frapantă este acuitatea percepţiei exacte, oglinda critică a textului. Se recunosc în aceste observaţii teme ale receptării critice a operei, dar şi ale poeticii explicite a romancierului: „Povestea mergea «d'un trait» *anticipând, revenind, trecând peste detalii scurte,* insistând, lăsând pe drum

neterminate o mulțime de drame secundare (...) care *se acumulau în jurul dramei din centru*, a lui Ștefan Gheorghidiu." (s.n.) Viziunea narațiunii „centrate" în personalitatea locutoare, unitatea conferită relatării prin acest monopol de discurs, alături de *efectele* disipării „întregului" clasic al narațiuniii sunt părți recognoscibile ale esteticii camilpetresciene în domeniul romanesc. El le-a „diagnosticat" corect la Marcel Proust și le-a transferat ca procedee structurale și filosofie artistică în construcția personajului din propriile romane. Mihail Sebastian punctează în continuare, cu aceleași antene sensibile: romanul „de război", așa cum l-a construit autorul, este o revelație pe continentul literaturii de gen, practicate la noi. „Detalii precise, tehnice aproape, despre luptă, o viziune nesentimentală, exactă, scrutătoare. Ca *document*, nu-i cunosc pereche: mi-a amintit de o pagină curioasă în care Stendhal povestea câteva amintiri personale despre revoluția din 1789, așa cum a văzut-o el la Grenoble (*Vie d'Henri Brulard*. Cunoști?)" (*ibid.*) Tânărul student la Paris are, cu certitudine, fler. Articolul *Mare emoție în lumea prozatorilor de război* salută întreprinderea lui Norton Cru (*Témoins de la grande guerre*), care „și-a impus să examineze condițiile *documentare* ale cărților care și-au propus să ne dea o imagine a vieții de război (...) Literații războiului s-au supărat că s-a produs dovada că operele lor sânt produsul fanteziei. De fapt Norton Cru nu tăgăduiește (și aici e ironic îndestul) valoarea lor „literară", dar le-o tăgăduiește pe cea documentară. Iar cartea lui e un monument în istoria spiritului lumii." (*TA*, pp. 90-91) Intenția demistificatoare a viziunii „literare" a războiului o are Camil Petrescu, explicit formulată, și în roman. Ca „document", însă, în spiritul invocatei *Vieți a lui Henri Brulard,* textul nu se proiectează „conștient de sine", așa cum se va întâmpla cu celălalt roman, „dosar", construit chiar pe ideea „documentului" sufletesc. Sunt de subliniat cu atât mai mult intuițiile discipolului, cum și apropierea (decisivă) de modelul stendhalian, care va face carieră în exegeza viitoare: „Ce qui définit «Stendhal» dans sa littérature et son écriture c'est le refus de la littérature" – admite un biograf modern al scriitorului, Michel Crouzet.[1] (Ghilimetat, *numele*

de scriitor apare în opoziție cu cel real, dar mai ales cu numele de împrumut sub care s-a manifestat „cinismul plagiatului și al pseudonimiei", „cleptomania" literară dezinvoltă a tânărului, înainte de a fi „Stendhal".[2]) Atât *polinomia*, cât și *adorația Eului* își au (ireconciliabile logic, cum par la prima vedere) punctul de emergență într-o dispoziție lăuntrică regăsibilă și la Camil Petrescu. „Refuzul" lui Stendhal de a fi om de litere îl fascinase, cum arată Crouzet, și pe Valéry. În aceeași măsură însă îl agasa „cette comédie du non-écrivain qui passe sa vie à écrire". Concluzia lui Valéry, din 1942: „Il croyait au Moi, lequel n'existe pas (il n'y a que le Toi)"[5] pare un paradox, însă ea lasă a se întrevedea imposibilitatea unei cufundări absolute în cunoașterea de sine. Aceasta devine, în același plan cu percepția alterității, confuzie sau, cel mai adesea, neliniște identitară a subiectului. Gestul ludic al lui Stendhal – înainte – de Stendhal (raptul de identitate) este materie pentru un capitol de *mistificare literară*, acela care interesează în mare măsură concepția relațiilor dintre personaje și Autor în romaul *Patul lui Procust*. „De-mistificare" pe de o parte, formând o materie distinctă în filosofia estetică a romancierului, proces „mistificator" în ordinea producerii textului, pe de altă parte. Opoziția, contradicția între cele două constante ale universului camilpetrescian sunt doar aparente. „Adevărul" ontologic, adevărul ființei este tentația tematică a scriitorului. Personajele întruchipează gradual respectiva aspirație, în funcție de puterea inteligenței, adică de măsura în care sunt capabile de a „trăi în conștiință" drama cunoașterii. „Minciuna" operei interesează, în mod concret, procedeele de creare a *iluziei* romanești. Într-un capitol separat, ne vom ocupa și de semnificațiile „mistificării" în lumea invenției: în „forul" ființelor de hârtie.

Revenind la opiniile lui Sebastian, vom constata că în aceeași epistolă ne așteaptă și alte descoperiri. De pildă, singurul reproș indirect formulat aici în privința romanului va fi multă vreme, pentru critică, subiect de ironie sau cel puțin de rezervă afișată: „Trebuie să-ți spun între paranteze că n-am înțeles lungul pasagiu al convorbirii teoretice, dintre Ștefan și nevastă-sa în capitolul «E tot

filosofic». Mi s-a părut nesemnificativ, deşi pe alocuri am regăsit tonul de vagă ironie amoroasă din *Luminişul pentru Kicsikem* (...)" (*ibid.*) În privinţa personajului principal, Sebastian emite o comparaţie ce implică viul model proustian, într-o judecată realmente de subtilitate. Lăsând la o parte justificarea rapelului intertextual cu partea a doua (poate) a volumului *Du côté de chez Swann*, adică *Un amour de Swann*, absolut valabilă, să reţinem distincţiile de nuanţă şi o primă „descriere" critică a lui Ştefan Gheorghidiu: „De la Swan [Swann, n.n.] n-am iubit eu nici un erou de carte mai veridic şi mai sincer (...) Ştefan Gheorghidiu are în plus avantajul de a fi mai puţin senzual şi în acelaşi timp mai pasionat decât Swan (sic). (Oare pentru dumneata o fi fost atât de netă, ca pentru mine, distincţia asta între senzualitate şi pasiune?)" (*ibid.*) E greu să nu remarcăm, ca un fel de regulă discretă autoimpusă, eleganţa cu care interlocutorul avansează idei noi, propuneri - s-a văzut mai sus – de lectură, cu aerul că se referă la lucruri familiare maestrului. „Bemolizarea" actului – în cele din urmă – persuasiv este, de bună seamă, o atitudine cuviincioasă. Paternitatea „ideilor" (scump apărată de Camil Petrescu), subiect delicat, este avansată de aceea cu precauţii. Cum altfel, puteam citi, de pildă, următoarele: „Informaţiile dumitale proustiene mă mulţumesc. Îmi *verific* din nou competenţa în materie. Ţii minte că am făcut *eu însumi* apropierea între Gilberte şi dna Gaston de Caillavet? De altfel, subiectul rămâne deschis". (5 mai 1929) (s.n.)? Ce formă de „verificare" mai netă decât... recitirea propriilor afirmaţii? Camil Petrescu nu procedase la fel de blând cu E. Lovinescu! „Uluit" de felul în care criticul îi preluase, chipurile, ideea privind limba literară, în al doilea volum al *Istoriei civilizaţiei române moderne,* cronicarul „Cetăţii literare" semnalează întâi în revistă „revendicarea" (15 februarie 1926). După replica ironică a lui Lovinescu din „Sburătorul" (1 martie 1926), care a trecut şi în *Memorii* (II), Camil Petrescu va da frâu liber resentimentelor şi-şi va ataca dur maestrul într-un cunoscut – şi prin ingratitudine – pamflet din 1933.[6] Primatul ideilor publicate, Camil Petrescu şi-l revendică nu o dată. În 1927, nu mai puţin celebrul *„De ce nu avem roman"* va replica lui M. Ralea cu argumentul circulaţiei anterioare a teoriei

(necesitatea ca romanul să conțină „viața sufletească (...) complexă", „probleme (...) în conștiință", conflict puternic etc.). Se va întâmpla aidoma cu sentimentul paternității literare, al *pattern*-ului, schemei, invenției formei sau a direcției în roman. În schimb, sugestiile venite pe o cale cum este aceasta, dinspre emuli, sunt grațios asimilate și fructificate literar. Firește că observației i se poate răspunde cu argumentul pe care Lovinescu i l-a servit lui Camil Petrescu: experiența omului de litere matur este de ajuns pentru a motiva întâietatea ideilor. Firește că „proprietatea intelectuală" este, uneori, bunul cel mai relativ, că există nenumărate imponderabile care fac imposibilă stabilirea unei „instanțe" sigure a enunțării etc. Firește că, respirând același aer, literar și cultural, favorizat de o circulație liberă și efervescentă a ideilor, contemporanii își pot disputa mai greu, între ei, (spinoasa problemă a) dreptul(ui) întâietății. În chestiuni *punctuale* însă, se poate restrânge în beneficiul cercetării aria tematicii aflate în circulație.

4.1.3 Tematica normativă: către o „autoritate" ideologică a textului

Prima instanță care „pune în operă" convingeri, concepții, teorii este instanța narativă. Investită cu „încrederea" romancierului, aceasta este în primul rând pentru capacitatea ei de selecție și interpretare a evenimentelor semnificative ale lumii în „infinitul" ei, cum spune Personajul. „Trebuie să scrie numai cei care au ceva de spus" este comandamentul operei care realizează, mai presus de toate, o selecție a respectivelor centre de conștiință, „foyer"-ele normative de care ne ocupăm.

Ștefan Gheorghidiu, naratorul din primul roman al autorului, fixează încă de la început această postură particulară a Personajului. Competența lui se afirmă întâi ca distanță, „écart", altfel spus element diferențiator față de opinia comună, în general. Discursul său începe cu consemnarea situației tragicomice a tranșeelor armatei române. Deosebirea între „discursul oficial", perpetuat în Parlamentul țării și

în gazete, în sânul armatei, în ordinele de zi etc. şi realitatea văzută de Personaj naşte atitudinea sa sarcastică. În fond, Personajul este „prins" într-o situaţie fără ieşire, ca şi camarazii lui, însă el este acela care, vorbind în povestire, asumă comentariul „diferenţiator", ironic.

„Zece porci ţigăneşti, cu boturi puternice, ar fi râmat, într-o jumătate de zi, toate întăriturile de pe Valea Prahovei, cu reţele de sârmă şi cu «gropi de lup» cu tot. (Gropile astea de lup erau nişte gropi cât cele pe care le fac, jucându-se, copiii în nisip, iar în fund aveau bătut câte un mic ţăruş, ascuţit apoi ca o ţeapă în sus.) ... Despre «valea fortificată» a Prahovei vorbea cu respect toată ţara: Parlamentul, partidele politice şi presa."(13)

Comentariul amar este realizat în solilocviul Personajului, înregistrând toate particularităţile discursului „oblic", caracteristic ironiei. De notat absenţa din sfera comunicării a altui „decodor" în afară de cititor. Acesta este chemat să citească invers aserţiunile cu privire la pregătirea frontului. Ghilimele, apoi, şi comparaţia cu jocul infantil („aceeaşi glumă", „asalturi eroice, care nu erau departe de jocurile de copii din mahalaua Oborului, când ne împărţeam în romani şi turci, şi năvăleam urlând unii în alţii") servesc Personajului pentru caracterizarea situaţiei în care se găseşte, „pregătită" pentru asalt, armata.

„Autoritatea" ideologică a textului se afirmă în strânsă legătură cu ceea ce, structural, presupune perspectiva narativă, sau, cel puţin, viziunea Personajului, prezentă sub o formă sau alta în naraţiune. De pildă, toate „părerile" ofiţerilor din cazarmă, în uvertura romanului, sunt reproduse în naraţiunea lui Gheorghidiu, însă într-un registru care, trădând iritarea extremă a naratorului, le ridiculizează şi le aneantizează: „Întâmplarea e între cele obişnuite, iar discuţia e la fel cu toate discuţiile literare, filozofice, artistice, politice, militare, religioase ale oamenilor care, în saloane, în restaurante, în tren, în sala de aşteptare a dentistului, „îşi spun părerea lor" cu convingerea neînduplecată şi matematică cu care larvele îşi ţes în jur gogoşi." (16)

„Tăcerea" Personajului este purtătoare de funcție narativă. Pe de o parte permite naratorului ca, în același timp în care ia distanță față de opiniile lor, în comentariul punctual („Căpitanul Dimiu e un conformist"... „Simplismul convins al acestei discuții mă făcea să surâd nervos..."), să prezinte actorii, în postura de vorbitor, în atitudinea, poza și caracteristicile lor. Cum această discuție se plasează la începutul romanului, portretul fiecăruia este schițat în date care vor fixa o primă imagine a respectivilor figuranți (în majoritatea lor) pe scena ficțiunii.

Să reținem, pentru moment, puternica tematizare a in-competenței locutorilor. Ei nu fac decât să reconfirme o penibilă modă, respectiv acea imitație a clișeelor perpetuate de teatrul bulevardier și, consecvent, de un public obedient. Un fel de „dicționar al ideilor primite", în teritoriul tematic atât de ofertant cum este acela al iubirii: „Cum teatrul, mai cu seamă prin dialogul lui, care trebuia să dea „iluzia vieții" (presărat doar cu vorbe de spirit ici și colo), se obligase să dea deci imaginea exactă a publicului și a convorbirilor lui, publicul, la rândul său, împrumuta din scenă fraze și formule gata și astfel, în baza unui principiu pe care l-am putea numi al mentalităților comunicante, se stabilise o adevarată nivelare între autori și spectatori." (18)

Naratorul se decide, intempestiv, să vorbească, după ce a încercat fără succes să întrerupă animata dezbatere, să capteze, de fapt, atenția superiorului său și să obțină permisia ce îi fusese, deja, refuzată. Atitudinile lui, notate minuțios, oscilează dramatic între mimarea adeziunii și nerăbdarea de a se face auzit: „Am surâs din nou mieros și aprobator (...) Am crezut că acum e momentul propice și - în soapta bâlbâită, jucându-mă cu furculița și cuțitul, să nu trădez emoția de moarte care mă gâtuia - i-am repetat cererea din ajun (...) Îmi pluteau vorbele nesigure, dezarticulate, ca aeroplanele de hârtie albă, pe care le aruncă, prin cameră, copiii, jucându-se. (...) Am devenit livid și am surâs ca un câine lovit, cerând parcă scuze că înghit puneri la punct atât de grave."

Scena, organizată în cele două planuri, interior (comentariu naratorial) și exterior (vorbirea și gestica celorlalte personaje), pune în relief un discurs de la care pornește „individualizarea" inaugurală

a Personajului. Tatonările chinuite, reținerea, tăcerea sunt doar o amânare (necesară pentru moment) a ceea ce va fi, pentru tot restul romanului, vocea (metaforic vorbind) a Naratorului. Aceasta se „afirmă" într-o tensiune extremă, în contradicție cu cealaltă, jucată, fals aprobatoare, cu care încercase să intre în dialog:

„Am intervenit nervos și aproape șuierat... Atât de viu și cu mimică, încât toți s-au întors spre mine (...)

- Discuția dumneavoastră e copilărească și primară. Nu cunoașteți nimic din psihologia dragostei. Folosiți un material nediferențiat.

Dacă aș fi spus asta ca opinie obiectivă, oamenii ar fi acceptat-o, poate, dar era în tonul meu, în ostentația neologismelor, o nuanță de jignire și dispreț, încât toți m-au privit mirați, nedeprinși cu atitudini atât de puțin militărești (...)"

Personajul nu exprimă astfel doar circumstanțele unei „ieșiri" de moment. El se arată sub adevărata lui „identitate enunțiatoare", autoritate discursivă a textului până la sfârșit. „Discutați mai bine ceea ce vă pricepeți", le aruncă, „disprețuitor", tânărul Gheorghidiu, provocând stupoarea: „Au tresărit toți și apoi au rămas încremeniți, ca și când din tavan s-ar fi desprins, și ar fi căzut în mijlocul mesei, o cobră încolăcită și împăiată." Proporțiile incidentului sunt considerabile. Pregătit să riposteze loviturii iminente (căpitanul Corabu „mai lovise un ofițer"), Gheorghidiu câștigă, în tensiunea creată: „Căpitanul mi-a întâlnit privirea și a ramas ca o linie. Cred că mi-a văzut în ochi privelişti de moarte, ca peisajele lunare. Au înțeles toți ca sunt hotărât să răspund și apoi să mă omor."

4.2 Personajul și opera autoreferențială

4.2.1 Autoreferențialitatea generică

Citit din perspectiva intențiilor poeticii implicite, romanul *Patul lui Procust* oferă cititorului o „structură" care se impune cu forța unei demonstrații. Scriitorul recurge la toate artificiile de construcție care pot ajuta la crearea a ceea ce am putea numi

„reflexia" completă a operei, într-o imagine „saturată" despre sine. Prima formă de specularitate a romanului se regăseşte în locul cel mai „motivat" structural, care este titlul. Poezia lui Ladima, „reprodusă" de Autor în notele de subsol, dă numele romanului, fără ca o explicaţie a acestui fapt să se constituie în discursul lui. Semnificaţia titlului poemului, „autorizată" de vocea poetului sau a romancierului, lipseşte. De altfel, acelaşi lucru îl putem afirma şi despre înţelesul de profunzime al prezenţei titlului respectiv pe pagina primă a romanului (în logica, se înţelege, a „gesturilor" transparente ale Autorului, care se îngrijeşte întotdeauna a furniza detaliile „lămuritoare", dintre care cele mai multe se referă la construcţia operei). Interesul Autorului pentru poemul lui Ladima, în locul în care îl inserează este, de asemenea, alb, el nefiind decât încă „unul" din textele publicate ale gazetarului şi „citate" cu conştiinciozitate de romancier, dintr-un imperativ documentar.

Eterogenitatea stilistică a romanului este conţinută mai ales de mozaicul „limbajelor" convocate în mari citate, a căror provenienţă este scrupulos evidenţiată. De cele mai multe ori, acest „limbaj străin" al romanului este cel jurnalistic. În câteva locuri, „textele" lirice ale lui Ladima. S-ar spune că romancierul a intuit de mult, încă din primul roman, care conţinea primele date ale „alterităţii" stilistice - citarea pasajelor din cântecul de iubire, consideraţiile teoretice pe marginea falsităţii „literaturii de război", notele tipărite „ulterior", privitoare la momentele reale din istoria, trăită, a primului război mondial – potenţialul de modernitate al acestui procedeu.

Pentru romanul secolului XX, revenirea la libertăţile pe care genul le avea la început, în timpurile de glorie ale lui Rabelais (cf. Milan Kundera, *L'Art du roman*,1986, sau *Les Testaments trahis*, 1993) înseamnă o „democratizare" în privinţa limbajelor aşa-zicând specializate. O polifonie în sensul în care înţelegea Mihail Bahtin prezenţa diverselor „limbaje" în discursul romanului, însă accentuată până a se constitui, formal, într-un adevarat puzzle stilistic.

La origine, scriitorul trebuie să fi avut în proiect „forma digresivă" „autorizată de Proust", prin care însuşi defineşte noile căi

ale romanului european. Această descătușare formală nu va însemna doar vestitul șir de paranteze care „lungesc alineatul", ci și faptul că romanul își ia bunul său oriunde îl găsește. Pentru eroul romanului *Paludes*, textul la care lucrează nu este „nici poezie, nici teatru", omisiunea genului care poate încorpora totul fiind semnificativă (din „indecizia" privind creația lui, atât de greu încadrabilă). Despre roman nu se va putea spune că „nu este roman" pentru că are în compunerea lui fragmente eterogene formal și de alta proveniență generică..

În timp ce prima operă nu se „definește" niciunde din punct de vedere generic, romanul *Ultima noapte de dragoste,întâia noapte de război* conținând, mai degrabă, un rechizitoriu la adresa „genului", a doua pare să fie o demonstrație pe viu a „nașterii romanului". Fiind vorba despre geneza ei, scrierea este, concomitent, situată în raport cu alte „producții" ale scriitorului și deosebită de ele (*Act venețian*, piesă de teatru).

Autoreferențialitatea generică se manifestă, așadar, prin aceea ca textul se „recunoaște" pe sine, în procesul constituirii. El va deveni o „formă", literară (roman), cu atribute semantice („dosar de existențe", „proces-verbal") care descriu principiile constituirii (ca „istorie adevărată", autentificată etc.)

Unele observații sunt semnalate drept adaosuri ale Autorului la corectura romanului, în tipografie („acum, când se tipărește cartea"), amintind de o practică obișnuită a lui Camil Petrescu. Ba, am putea presupune și o conștientă imitare a modelului, Proust, de vreme ce scriitorul vorbește încă, plin de admirație, despre maniera acestuia: „Trebuie să precizăm că o bună parte din adaosuri au fost făcute în corectură, căci în momentul când corecta șpaltul, dacă faptul povestit amintea nuanțe noi, el trăgea un soi de sfoară de cerneală pe margine, semn pentru tipograf că acolo între subiect și predicat, trebuie să puie zece propoziții secundare. Corecturile lui Proust, despre care a apărut un volum întreg, sunt într-adevăr tulburătoare. Prin urmare, revoluția proustiană care aducea instaurarea concretului, însemna o adevărată abolire a „compoziției"

clasice, spre derutarea, spre uluirea criticilor împotmoliți în formele trecutului".[7]

Revenim cu acestea la forma specular teoretizată de Lucien Dällenbach, *mise en abyme*, care nu desemnează doar „le roman dans le roman, mais aussi le roman du roman", „qui emporte avec lui le roman du romancier et le roman du roman du roman"[8]. Romanul se autodefineşte ca „*work in progress*", ca şi imaginea Personajului. Capătul traseului autoreferențial este ... realitatea însăşi a textului, scopul scrierii, scopul povestirilor, „romanul". Să ne amintim ultima scenă, în care Autorul lasă în mâinile preferatei lui, Doamna T., „romanul", jurnalul lui Fred, scris în câteva caiete:

„Cred că nici n-a închis bine uşa şi s-a năpustit asupra textului. Pe potecile lunecoase ale amănuntelor şi ale interpretărilor va găsi reazem şi o mai adâncă dezlegare?" (p. 322).

S-ar putea imagina o mai strânsă legătură între operă şi cititorul ei, acaparat, devastat de pasiunea descoperirii? Fiindcă acesta pare, specular, sensul revederii între Autor şi Doamna T. pentru ieşirea din scenă a Personajelor. *Excipitul* este creat într-o imagine metonimică, *haut lieu* al romanului, roman care trimite la cititor şi la actul prin care acesta dă sens existenței cărții, în aceeaşi măsură în care se preocupă de „întâlnirea" între cei doi iubiți. Nu numai că destinul s-a „închis", lămuritor şi tragic, asupra lor, dar el le oferă şi şansa de a se regăsi, dincolo de moartea lui Fred, în ceea ce, nu peste mult timp, va fi o carte.

Camil Petrescu a fost vizibil preocupat de aceasta soluție tematică, intrigă şi *clôture* în acelaşi timp. Putând fi considerată ca făcând parte din *avantextul* romanului, nuvela *Contesa bolnavă* conține într-o formă apropiată motivul secretului ținut până la moarte şi dezvăluit celui rămas de o împrejurare care devine, în sensul acesta, restauratoare de „destin", lovitură de teatru, amestec de suferință şi iluminare.

Există, în subconştientul artistului, un complex care va ieşi la suprafața operei, uneori în variațiuni, uneori sub formă răsturnată, aşa cum se întâmplă adesea, când este vorba de lucruri „refulate

îndelung", cum singur crede Autorul despre Personajul său. Vom numi complexul „Dama cu camelii"[9] şi îl vom pune în evidenţă într-o paranteză despre tematica în sfera Personajului. Nu avem probe care să ateste prezenţa unor reminiscenţe de lectură cu efect considerabil asupra unui cititor tânăr şi pasionat, avid şi deschis subiectului. Bruioane, „documente" literare anterioare cu mult publicării romanului conţin însă elemente clare în privinţa influenţei romanului lui Alexandre Dumas fiul asupra viitorului romancier. Le putem percepe ca pe nişte simple exerciţii de „variaţiuni" pe o temă dată, recognoscibilă, formă de *intertextualitate* declarată care, manifestându-se la nivelul „istoriei" conţinute în *hipotext*, poate implica şi textul de gradul al doilea care este libretul operei *La Traviata*. Le putem, de asemenea, considera legate de o proiecţie narcisiacă, ludică, a scriitorului, care pune în scenă un personaj numit „Camil", reflex direct al numelui conţinut în titlu („*camelii*"): „Camil citeşte «La Dame aux camélias". Acesta, asemenea lui Armand Duval, frecventează o tânără de sănătatea căreia este foarte îngrijorat. Semnele ftiziei sunt evidente, ca şi, în paralel, suferinţele eroului din cauza geloziei. În alt „plan" al însemnărilor, pentru că ele nu formează nicicum un text, coerent, cum este cazul *Contesei bolnave*, tânărul îndrăgostit este Octavian Dumitrescu, al cărui nume apare sub formă abreviată în fragmentul de nuvelă (Octavian D.), aceeaşi iniţială sub care se va găsi aspirantul Doamnei T. din romanul viitor. Solidaritatea tematică între proiectul de personaj care este baroana R. (văduvă) şi Personajul Doamnei T. (o proiecţie inversă a „Damei cu camelii") se arată limpede la o comparaţie atentă.

În nuvelă, personajul feminin este prefigurarea celui din roman, îndeplinind (anticipator) mai multe secvenţe tematice. Dăruirea intempestivă, abandonul în braţele bărbatului care le idolatrizează (episodul D. în roman, fără accentele repulsive) coincid; de asemenea - „oglinda întoarsă", înţeleasă de narator drept revelaţia cutremurătoare, survenită după ştirea morţii (episodul dezvăluirii „tăcerii" lui Fred, de către Autor).

Deznodământul istoriei (personajul masculin îşi ia viaţa, din disperare, din iubire) şi „recuperarea" semnificaţiilor ignorate ale acesteia (sacrificiul absolut care s-a săvârşit, în numele iubirii, prin actul suicidului) vor fi făcute cunoscute în acelaşi fel (în acelaşi scop) protagonistelor, de către un martor, confident al ambelor personaje. Doar că, în roman, asistăm, cum se poate bine înţelege, la o „divizare semantică" a lui D. (sau D.O.) în două personaje distincte, D. şi Fred. Primul, de altfel, „preia" un rol ingrat, care nu există în *Dama cu camelii*, postura de amant acceptat din milă. Registrul „nobil" al personajului este cu totul transferat asupra lui Fred. El este cel care înfăptuieşte sacrificiul, ca şi Octavian D.

Oricât de surprinzătoare, relaţia de intertextualitate există şi nu o putem ignora. Chiar dacă cele mai elocvente proiecţii apar în bruioane (un proiect nebulos de roman, în care se vede cum autorul se lasă purtat în voia inspiraţiei spontane, fără nici o preocupare de „construcţie", ca într-un veritabil dicteu automat în privinţa sintaxei / coerenţei narative), nu putem trece peste acţiunea de „transformare" a episoadelor disparate din romanul francez, dar şi (!) din opera jucată pe scenă. *Traviata* este, ca rescriere pentru opera lui Verdi, un *hipertext*. Influenţa acestuia din urmă o presupunem din raţiuni ce se impun. Notele scriitorului, în amintitele bruioane, fac referire la „tenor", la scena unde bărbatul o umileşte pe Violeta, aruncându-i în faţă bani (şi subliniind, prin aceasta, „statutul" ei ruşinos). Este greu de spus dacă „episodul" e gândit ca formă de specularitate, formă conştientă de *mise en abyme*, în povestea pe care personajele încep să o întruchipeze (caz în care ar fi vorba de *o seară la operă*), sau dacă intenţia este conformarea la modelul livresc (formă de *intertextualitate*, citare - transformare a *hipotextului*). Mai departe, argumentele care vorbesc despre legătura subterană a operei „oficiale" a scriitorului cu *hipotextul* ţin de traseul sinuos specific emergenţei motivelor dintr-un subconştient „de lectură".

O analiză a „provenienţei" celebrei madeleine în romanul lui Marcel Proust întreprinde, seducător, Julia Kristeva. Se pare că un rol esenţial, în ordinea constituirii motivului, l-a jucat lectura, prin

intermediul mamei (!), repetată (şi fascinantă) a textului lui George Sand, *François le Champi.*

Personajul, bastard, are în Madeleine Blanchet întâi o mamă adoptivă şi apoi o soţie. Tematica mamei „pécheresse", a incestului l-a(u) marcat puternic pe Proust. Acesta revine, în mai multe rânduri înainte de transfigurarea reminiscenţei în motiv romanesc, "la subiectul abia voalat *le Champi*", în strânsa legătură cu „romanul familial". În cazul „mamei" Madeleine Blanchet, „la menuière", numele este motivat, căci „transmettra ainsi, avec la blancheur de sa farine, le goût d'un amour interdit, qui va s'insinuer dans le crédo esthétique majeur du narrateur, transformé en objet apparemment anodin: les petites madeleines."[10]

Argumentele apropierii în profunzime a operei de *toposul* „Dama cu camelii" (într-un fel de intertextualitate abisală, care o depăşeşte pe aceea voită, exersată de scriitor) se organizează în mai multe nivele ale „coerenţei". Dacă am putea vorbi de *structura obsedantă,* cum a făcut Charles Mauron vorbind despre „metaforele obsedante" şi „mitul personal" al Autorului, aceasta ar fi, întâi, *proiecţia sinelui, narcisiacă, la nivelul onomastic* (Camil, „camelii"). Mai departe, în componentele tematice ale pseudo-personajului din manuscris: o deficienţă senzorială (indecizia face ca notele să varieze, sub acest aspect, între cecitate şi surzenie, dar conţin şi o subită soluţie a infirmităţii, prin operaţie), apropiată de situaţia reală a scriitorului. În romanul *Patul lui Procust*, Fred se arată ca proiecţie a sinelui printr-un amănunt de mare însemnătate (şi în ordinea naraţiunii, dar şi în sensul pe care încercam să-l dăm acestei aproprieri, autoidentificatoare): „În ajunul Sf. Gheorghe, catastrofa atât de temută luni de zile n-a mai putut fi ocolită (...) «Astăzi este aniversarea iubirii noastre. Voi dormi la tine...»" (p. 227). Prezentarea primei întâlniri de dragoste între Fred şi Doamna T. se face mai târziu în roman, conform logicii asociaţiilor involuntare. Aceasta avusese loc, după dorinţa expresă a Personajului, pe 22 aprilie („în ajunul Sf. Gheorghe"), în garsoniera sa nouă, mobilată după gustul ei:

„La 22 aprilie vreau cheia şi apartamentul. (...) În prag i-am repetat:

- În seara de 22 aprilie dorm la mine acasă. Nu?" (pp. 254-255)

22 aprilie, ziua de naştere a lui Camil Petrescu, după calendarul vechi, corespunzând mai cunoscutei 9 aprilie, este invocată narcisiac şi în jurnalul apărut sub titlul *Note zilnice*:[11]

„Nelly Sterian îi explica (soţului ei, n. n.) serios şi amuzat:

- Pe Kuki l-am avut cu adevărat într-o dimineaţă de Sf. Gheorghe. Camil ne invitase pe noi, pe Leni şi alţii, să sărbătorim ziua lui. Atunci l-am cunoscut chiar (...) Am fost epataţi. O noapte delicioasă... Am făcut tot soiul de nebunii, la Băneasa, până s-a făcut ziuă bine, când am venit acasă veselă şi numai la el mă gândeam. Atunci l-am avut pe Kuki. (...) Bărbatul ei râde, căci el, cel dintâi, a susţinut multă vreme că Kuki e al meu. Carol se miră de acceptarea indiferentă a povestirii. Culmea e că nici Gina, nici Nelly nu mi-au fost amante niciodată."[12]

Indiferenţa personajului jurnalului la aceste mărturisiri este mimată. Orgoliului său i se înfăţişează, într-o coincidenţă pe care tocmai de aceea o consemnează, o dublă declaraţie tardivă: Gina C., cu o „ciudată sinceritate", dezvăluise şi ea, soţului şi lui Camil, o credinţă asemănătoare („Toată seara m-am gândit la tine" etc.).

Autoproiecţia nu se produce numai în personajul lui Fred Vasilescu. Ladima datorează mult, temperamental, autorului său. Există însă, în această insistenţă asupra datei de naştere, transformată în roman în momentul crucial pentru istoria de iubire dintre cele două Personaje, o voluntară ipostaziere secretă. O „semnătură" a scriitorului.

Numele, de asemenea, al lui Fred pare descins direct din ALFREDO, Germont, cum îl cheamă, în *La Traviata*, pe Armand Duval. Convocând şi celelalte „variante" anterioare / complementare ale Personajului, obţinem, poate, un traseu al „desprinderii" numelui:

(AL)-FRE(D)O. Cel puțin așa ar fi făcut, într-o ipotetică „*microlecture*", Jean -Pierre Richard.

Ceea ce este de neînțeles în comportamentul lui Fred față de Doamna T., enigma constitutivă a dramei amândurora, brutalitatea gratuită cu care o respinge se pot regăsi, tematic, în *Dama cu camelii*, doar că, așa cum s-a înțeles, rolurile sunt inversate. Ca și Marguerite Gautier, care a admis sacrificiul de a renunța la omul iubit, Fred Vasilescu pare obligat la același supliciu. La fel, o tăcere desăvârșită, care-l inculpă. *Secretul* (personajul acționează împotriva sentimentelor lui, provocând răul dezastruos ființei celei mai dragi) este ținut până la moarte, după care un personaj „informat" (tatăl în romanul lui Dumas, naratorul din nuvela *Contesa bolnavă*, Autorul în romanul *Patul lui Procust*) restabilește „nevinovăția", dizolvă (chiar dacă prea târziu) *malentendu*-ul. Pe de altă parte, Fred păstrează, din atitudinea lui Alfredo, gelozia feroce, nesăbuința de a o umili public pe Doamna T., sub aceeași acuză:

„-Doamnă, ești o nerușinată. (...)

S-a ridicat în picioare, cu fața puțin lungită de uimire, cu ochii mari... *de-abia mai respira* ... își frământa degetele lungi, parcă puțin uscate, vii.

- Cine ești dumneata? Ce vrei? (...)

Parcă m-ar fi pălmuit. (...)

- Cine sunt? ce vreau?... Ai uitat când frământam cu dumneata droturile divanului meu?" (s. n., p. 105)

Ca și în *Traviata*, scena sfârșește printr-o provocare la duel.

În romanul *Ultima noapte de dragoste,întâia noapte de război*, există referiri exprese la „marile «scene» clasice": „Când sufeream atât din cauza unei priviri, nici nu-mi puteam închipui între mine și ea vreuna dintre aceste scene excesiv patetice, durabil aplaudate. Nu puteam vedea între noi o discuție ca în piesele de bulevard, cu implorări, cu explicații, cu stăruințe de a se împăca." (UN, 127) Urmează expunerea subiectului unui film „în care nevasta își umilește îngrozitor bărbatul", situație care sfârșește într-un

compromis de neconceput pentru erou. Corelativul teatral/ cinematografic este prezent pentru a scoate în relief, *a contrario*, ca şi în scena de uvertură a romanului, distanţa pe care Personajul o pune între sine şi ceilalţi. „Cum mi-aş fi închipuit, de pildă, între noi, o scenă în care eu să urlu zvârlind banii în faţa femeii, ca în *Dama cu camelii*?" (UN, p. 128) (Personajul este însă contrazis de propriile afirmaţii: „Credeam că niciodată nu voi mai fi în faţa acelei femei, *ca s-o pot zdrobi.*"(s.n., UN, p.125).

Fred Vasilescu apare, cu toate acestea, şi într-o astfel de „scenă". El se arată în roman drept o fiinţă mai contradictorie, chiar, decât Ladima. Natura lui profund dilematică rămâne una până la final, fără ca, în vreun fel, cineva să poată desprinde „adevărul" / sensul comportamentului (auto)impus. „Citit" în cheia intertextuală, Personajul reprezintă o formă combinată, „androgină", a protagoniştilor *Damei cu camelii*.

Că modelul a „gestat", că are o istorie anterioară construcţiei Personajului din cel de-al doilea roman o demonstrează atât *avantextul*, cât şi motivele din *Ultima noapte...* Iată „evaluarea", de către narator, a temei livreşti, la distanţă faţă de citarea anterioară:

„Integrându-se arcuirilor largi de lac şi stofă, o femeie tânără şi palidă, a carei linie incomparabil elegantă relua parcă motivul unduit al aripilor trăsurii, părea o „Damă cu camelii" visătoare şi istovită, absentă cu totul la celelalte şiruri de automobile şi trăsuri, din care zeci de ochi căutau s-o privească măcar în fugă. Era numai o banală şi lacomă cocotă, fostă servitoare, care nu cunoştea *Dama cu camelii* nici măcar din traducerea apărută în „Biblioteca pentru toţi", dar care, cu uşurinţa levantinilor ori a specimenelor inferioare, frumoasă, neasemănat machiată, imita la perfectie modelele ajunse aci din a treia, a patra mâna (când sensul şi conţinutul se evaporează şi când imitatorul nu mai ştie măcar pe cine imită)." (UN, pp. 144-145)

Pasajul face pandant unei alte teme privilegiate de scriitor, atât în primul, cât şi în al doilea roman. Relaţia *model-imitator* este totdeauna tratată cu sarcasm, răsfrângând, subtextual, o convingere intimă a Autorului, el însuşi „deschizător" de cale, imitat etc. (Să

amintim, pentru domeniul literar, certitudinea scriitorului de a fi „autorizat", cum îi spusese Mihail Sebastian, apariția unor altfel de romane, de fi fost inițiatorul unei formule noi, fapt ce ar fi făcut, de pildă, ca G. Ibrăileanu să nu publice / să nu se hotărască a publica *Adela* decât după ce Camil Petrescu a avut succesul știut!).

Modelul este ipostaziat mai ales în lumea scenei, pe care Camil Petrescu o invocă frecvent, și care-i oferă suportul celor mai multe comparații. Emilia imită, fără succes, o comediană care, la rândul ei, imită pe Elvira Popescu (nu pe scenă, ci în culise, adică în gesturile cotidiene). Ela „imită" neconvingător, însă traumatizant pentru privitor, ceea ce înseamnă că-și compune o „poză" studiată, care trădează înstrăinarea ei. Imitația nu înseamnă doar supunere penibilă, lipsă a consistenței sau a valorii proprii, ci și mistificare a „conținutului" interior. Personalitatea, care va fi ea, se manifestă astfel, într-un fel de perversiune care repugnă întotdeauna naratorului.

Virulența observațiilor din fragmentul citat are și o altă conotație. Distanța între emblema fictivă („Dama cu camelii") și cea care pozează, aici, readuce în planul discursului o chestiune esențială pentru definirea Personajului feminin, la Camil Petrescu. Cocota de pe stradă, somptuos instalată în trăsura ei, poate oricând să înșele, cu aerul de fragilitate și inocență. Tiparul este, de aceea, mai ales „actrița / cocotă", fără ca naratorii să se ferească de cuvânt. Problema nu se află însă aici, ca dovadă rapida „descifrare" a esenței acestora. Adevăratul cutremur interior îl produc incertitudinile Personajului în privința femeii adevărate, pe care o situează, conștient (deformator) și inconștient (traumatizant pentru sine) în teribilul tipar al „Damei cu camelii". Care ar fi acesta? Natura dublă a feminității, în construcția masculină: una înaltă și una joasă. Gelozia eroilor este semnul că ceea ce este virtual degradant în femeie începe să fie temut, presupus; că deja, pe drumul scindării, care se poate naște dintr-o simplă mistificare, imaginea ei nu va mai putea fi recuperată niciodată întreagă.

4.2.2 Autoreferențialitatea po(i)etică

Istoria romanului se vede, în ultimul secol, dublată de o literatură constituită în marginea actului de creație, într-o limpede, orgolioasă întoarcere spre sine a textelor. Autoreflexivitatea presupune, cum se știe, punerea în operă a unui *corpus* de motive, *topoi* ai Scrisului (în accepțiunea borgesiana: „Totul este Scris"). Că aceasta este o formă „narcisiacă" ce revelează sensuri profunde din personalitatea creatorilor, psihanaliza s-a grăbit să afirme. După Freud, „l'écriture est une activité narcissique dans laquelle l'investissement de la libido se détourne des objets extérieurs et se concentre sur le moi propre" (apud Pierre Glaudes, Yves Reuter, 1998, p. 83). Punerea în relief a actului scrisului ar constitui, așadar, în sine o formă suplimentară, obiectivată, a poziției narcisiace pe care o implică orice activitate literară.

Scriitura reflexivă, conștientă de sine, a devenit un *topos* în romanul modern. Explicațiile sunt numeroase, însă două ne interesează aici. Ele nu pot fi, cu toate acestea, aplicate simultan, incompatibilitatea lor derivând din situarea „istorică" față de curentul romanului european. Distincția între cele două mari tipuri la care ne referim se poate găsi la Nicolae Manolescu, în clasica, deja, pentru că atât de operantă, împărțire a romanului din *Arca lui Noe* (1980). „Vârste" diferite ale romanului concură la situarea respectivului element po(i)etic într-o zonă sau alta de semnificație :

a) Pentru romanul clasic („doric"), sau de analiză („ionic"), imperativul „iluziei referențiale" rămâne esențial. Un cod al reprezentării lumii ficționale în manieră verosimilă dictează și limitează* procedeele prin care romanul se poate înfățișa ca

---

* „Limitarea" este o constrângere a genului romanesc, o „regulă a jocului" pe care, evident, romancierii încearcă să o înnoiască în mod continuu, de unde caracterul relativ al termenului. Să spunem că obligația supunerii la regula credibilității este o „limită" pe care, admițând-o, creatorii de artă o „deplasează" în folosul invenției narative. De unde provocarea continuă, care naște soluții integrabile „regulii".

„istorie", povestire, sumă de Personaje şi evenimente. Chiar dacă strategiile narative sunt sofisticate, în operele care vor să depăşească „pretenţia" (falsitatea, în speţă) a perspectivei auctoriale, omnisciente din romanul realist „obiectiv", impersonal, romanul „ionic" nu este mai puţin un roman realist. Aceloraşi reguli ale „adecvării", „prizei" la real li se supun şi instanţa auctorială, şi aceea narativă, subiectiv(izat)ă din romanul „conştiinţei". Nicolae Manolescu împarte în categorii, practic, atitudinea instanţelor naraţiunii faţă de naraţiunea însăşi. În cele două tipuri de roman, atitudinea este, peste toate deosebirile, solidară. Adică polul enunţării narative adoptă, faţă de istoria narată, poziţia „garantului" de „real". Cauţionarea „efectului de real" devine prioritatea oricărei strategii în aceste romane. Aşadar, dacă, la un moment dat în evoluţia genului, (care înseamnă, fireşte, şi modă, succes de reţetă etc, dar şi justificare estetică), s-a ivit convingerea că a înfăţişa „istoria" conţinută în roman ca pe o relatare scrisă, cu aspect de document, prezentând garanţia autenticităţii celor relatate, apare mai interesant, noul motiv nu dăunează cu nimic, ba dimpotrivă, „garanţiei" de „real" pe care romanul este chemat să o ofere. Suntem în prezenţa unei descoperiri pe care romancierii au făcut-o, de bună seamă, cu mare plăcere. Aceea că *„savoir"*-ul (obligatoriu conţinut în orice roman, prin varii discursuri având rolul transmiterii informaţiei) poate proveni chiar din sfera propriei „meserii", cu totul la îndemână (şi lăsând deoparte, de altfel, intenţia de poetică implicită, pe care unii vor fi avut-o în primul rând, construind, în jurul ei, o istorie sau o operă demonstraţie!).

b) În categoria romanului „corintic", vom găsi o cu totul altă poziţie faţă de „realitatea" conţinută în roman. Sub specia ludicului, în unele cazuri, romanul va „denunţa" procesul facerii textului, cu intenţia de a-şi (re)ipostazia Autorul ca stapân absolut al universului imaginat de el. Intenţiile „demistificatoare" ale romanului corintic leagă tipul de romanul la prima lui vârstă, în care nici o constrângere de „vraisemblable" nu prezida la alegerea unui tipar pentru „lumea"

povestită. Dezvăluirea mecanismelor de construcție, în speță a procesului de „*mise en oeuvre*" conduce la o consecință fundamental diferită de finalitatea procedeului în romanul „iluziei referențiale". Cu alte cuvinte, ceea ce se arată, cu ostentație, este însăși (meseria autorilor de a crea) iluzia. Sunt aduse la vedere „sforile marionetelor" care sunt Personajele etc.

Autoreferențialitatea po(i)etică este o formă particulară de *mise en abyme* (vezi *supra*), care are drept obiect modalitatea constituirii textului, dar nu în scopul destrămării „iluziei referențiale", ca în ca în romanul corintic. Dimpotrivă, romancierul proiectează acest „decupaj" într-un ipotetic *avant-texte* cu intenția de a-și prezenta opera ca „propunere de realitate".

Facerea textului, în romanul *Patul lui Procust*, urmează calea tradițională a romanului constituit din „mărturii" scrise, al cărui model formal îl constituie literatura epistolară sau „autobiografică" (în varianta jurnalului).

4.2.3 Autoreferențialitatea auctorială

Despre figura scriitorului ca Autor, ca ultim aranjor al părților „romanului", al „dosarului de existențe", am avut ocazia să mai vorbim. Ne oprim aici asupra unui aspect încă nerelevat în analiza Personajului. În ce măsură textul autorizează să discernem o „figură *autodiegetică*" a Autorului, vom vedea de îndată. Premiza ipostazierii, în ficțiune, a presupusului Autor al cărții pe care Cititorul este în curs de a o citi este „întipărită" în concepția modernă a lui Camil Petrescu despre roman. Personajul este, întâi de toate, un altul decât oricare din centrele de conștiință inventate ca surse ale narațiunii în roman. El se derobează de funcțiile povestirii, sau oricum, le reduce la minimum tocmai pentru a fi consecvent opiniei pe care a formulat-o despre validitatea estetică a romanului (în directă proporție cu expresia „nudă", personală, a conținutului eului). Se desemnează Autorul pe sine ca reper, ca pol al informației

narative conținute în roman? Nu, dimpotrivă, rolul său marginal este consecvent invocat atunci când este vorba de a şti ce se întâmplă cu Personajele.

Acestea „nu sunt" Personajele sale, ci persoane de ale căror experienţe, povestite, va profita ca să construiască o „operă" adevărată (autentică). Aşadar, pe tot parcursul notelor şi în *Epilog II*, cunoaşterea Personajelor se cucereşte, iar procesul acestei înaintări în intimitatea lor este împărtăşit cititorului.

Nicolae Manolescu arată cu justeţe, împotriva celor care cred că romanul are o structură voit lacunară, din care, ca într-o farsă, lipseşte tocmai elementul care ar dezlega enigma lui Fred Vasilescu, că, în mod plauzibil, Autorul are acelaşi „acces" la informaţii ca şi celelalte Personaje. Postura lui este „periferică" în raport cu evenimentele povestite de Personaj.

Nu la fel stau lucrurile când este vorba de ceea ce Autorul stăpâneşte cu adevărat, şi anume „meseria" sa de scriitor. Aici se produce schimbul între el şi Personaje, să spunem. Fiecare pare să aibă de profitat în constituirea rolurilor pe care romanul li le rezervă. Să formulam altfel ceea ce ar putea fi corolarul formulei de roman camilpetrescian: un Autor „informat" (exhaustiv) în privinţa Personajelor este dăunator autenticităţii naraţiunii (credibilităţii, logicii, bunului simţ, verosimilităţii etc.). Un Personaj „in-format" în privinţa căii curente de a face literatură, recte a „literaturiza", a falsifica este pierdut pentru naraţiune, din aceleaşi motive. Astfel, Autorul va fi, verosimil, neinformat, iar Personajele novice, neştiutoare în „arta" scrisului. (Tematizarea „ignoranţei" naratorilor principali este evidentă. Întrebării, aproape identice, „Cum o să scriu?", Autorul îi opune, ca să reluăm jocul de cuvinte al lui Nicolae Manolescu, un „Fals tratat pentru uzul romancierilor", adică o lecţie paradoxală, în formule memorabile care cu siguranţă, dată fiind alura lor de aforism, preexistaseră operei, imaginării situaţiei narative respective).

Pe cine înşală, însă, Autorul?

„Alegând orice altă pagină din *Patul lui Procust*, cine se va putea gândi că autorul şi-a îndemnat mereu confraţii să disprețuiască stilul?" (Vladimir Streinu). „Ceea ce izbeşte însă numaidecât pe cititorul dotat cu oarecare perspicacitate este reducțiunea stilistică a romanului la persoana autorului ." (G. Călinescu). Aşa sună, aproape uniform, vocile mai tuturor criticilor contemporani, la apariția romanului.

Revenind la semnele „autorității" (cel puțin discursive) din cuprinsul romanului, aceea despre care Nicolae Manolescu crede că a dispărut, odată cu îmbrățişarea noii concepții de către Camil Petrescu, observăm că Autorul nu renunță, totuşi, „fără rest", la toate perogativele sale. Nemaipunând la socoteală judecata psihanalitică potrivit căreia scrierea favorizează o activitate fantasmatică ce permite scriitorului „de se démultiplier et de s'incarner en une multitude de personnages" (Freud, apud Pierre Glaudes, Yves Reuter, 1998, p.83), reținem o paradoxală notă din cuprinsul romanului:

„E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul acesta e o ficțiune pură. Chiar dacă unele întâmplări, aci anonime, sunt născute din sugestie dintr-altele care s-au întâmplat aievea, dimpotrivă, toate numele autentice, citate negru pe alb, fie ale autorului, fie dintre cele cunoscute, corespund unor momente strict imaginare. Acest «dosar de existențe», se înțelege de la sine, este închipuit tot şi numai unele necesități de convențional pe care le impune tiparul ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înşele." (p.160)

După toată osteneala Autorului de a legitima povestirile, identitatea şi „realitatea" Personajelor, această „mărturisire" produce şocul neaşteptat care aneantizează totul. Sau doar aşa pare? Care să fie noima acestei inserții autodestructive a textului? Ce s-a întâmplat cu „sinceritatea" vocilor narative? Efectul notației a fost, fără îndoială, bine pregătit de scriitor. Când vorbeam despre componenta dominantă în construcția Personajului care este, pentru noi, discursul argumentativ, acela care explică şi legitimează nu doar fiecare gest,

ci şi fiecare considerație pe care acesta o face, vorbeam şi despre Autor.

Legitimarea lui, în ultimă instanță, nu ține doar de mențiunea „operelor" anterioare, de „adeverirea" în relațiile cu personaje care ilustrează ceea ce Umberto Eco numeşte *„transworld identities"*, adică intrate din viața reală în ficțiune, cu numele lor adevarat (Perpessicius, de pildă), ci şi de asigurarea rolului de constructor al textului! Dincolo de toate strategiile „legitimatoare" ale discursului, relațiilor cu Personajele, cu lumea din care provin ele, apare deodată aceasta voce nemaiauzită care declara totul o... mistificare literară. Convenții ale „genului" sau cum se vor fi mai numind ele, procedeele Autorului sunt declarate singurele constitutive ale Textului, iar nu pledoaria facută Personajelor să scrie etc., etc.

Surpriză? O scăpare a Autorului, sau o „lovitură" îndelung premeditată? Desigur că întrebările sunt pur retorice. „Strădania autorului de a se anula pe sine", cum scrie I. Negoitescu, rămâne încă o dată să fie demonstrată. Deocamdată, prea sunt evidente „efectele Autorului", care aruncă ultima carte în jocul său de-a „realitatea" cu opera pe care o semnează. Ca strategie, nota-surpriză foloseşte tot o tehnică de mistificare, bazată pe un reflex psihologic al receptorului. Dacă va proclama că tot ceea ce e scris în roman nu trebuie pus pe seama Personajelor şi nici a „realității" lumii lor, căci totul este „ficțiune pură", cititorul îl va crede, în sfârşit. Aceasta deoarece aserțiunea denunțând mistificarea are privilegiul (din punct de vedere psihologic, repetăm) de a fi mai întotdeauna primită ca un adevăr. Denunțând „minciuna" operei, Autorul se legitimează pe sine, ca unică instanță a textului, unică prezență ... creatoare de ficțiune!

De remarcat şi *lapsusul* produs în notă: nicăieri, numele real al scriitorului (cu care se identifică, prin curiosul detur, Personajul) nu este trecut în text „negru pe alb"[7]. Dar cititorul poate fi considerat ca prea *ébloui* ca să mai țină cont (şi) de această minusculă scăpare.

NOTE

1. Philippe Hamon, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire,* P.U.F., Paris, 1984.

2. *Ibidem*, p.58.

3. Michel Crouzet, *Stendhal ou Monsieur Moi-même,* Flammarion, Paris, 1990, p. 236.

4. *Ibidem,* pp. 236-242. Personalitatea accentuată a creatorului s-a manifestat într-un mod scandalos, debuturile sale stând cu certitudine sub semnul... plagiatului. *Voyage en Italie* este locul unei compilaţii vinovate, duse la capăt cu deinvoltură. Numele de împrumut, pe care, „în totalitate", nu le va cunoaşte decât... poliţia austriacă, fac parte din această dispoziţie ludică, nestăvilită, dictată, conform biografului, de „filosofia Eului eliberat". Stendhal, spre deosebire de dadaiştii care vor semna tichete de metrou, „semnează cu numele său (fals) cărţile altora; este aici un gest de dispreţ, de dezinvoltură faţă de ceilalţi, de neglijenţă literară faţă de propria operă, de încredere absolută în sine"(238). Anticipând o formă de nonşalanţă... post-modernă, am putea spune, borgesiană, autorul proceda la „multiplicarea falselor citate, camuflarea celor adevărate, inventarea numelor de împrumut şi uitarea adevăratelor surse" (238-239).

5. *Ibidem,* p. 236.

6. Cf. G. Gheorghiţă, *Sburătorul. Revista şi cenaclul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1976, pp. 281-284. A se vedea, de asemenea, E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare,* I, ediţie de Monica Lovinescu şi Gabriela Omăt, prefaţă şi note de Alexandru George, Editura Minerva, Bucureşti, 1993, p. 195: „Camil Petrescu nu e supărat de nota mea din *Sburătorul"* (însemnare din 7 mai 1926). Impresie înşelată de aparenţe şi, ulterior, definitiv amendată de pamfletul *E. Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile.*

7. Camil Petrescu, *Noua structură, op. cit.*, p.36.

8. Lucien Dällentach, *op. cit.*,p. 51.

9. Al. Călinescu, inventariind titlurile citate, găseşte că „romanul camilpetrescian conţine şi trimiteri la opere ce se situează la pragul de jos al culturii. Referinţele au aici rolul de a sublinia, prin asociaţie metonimică,

penibilul unei situații existențiale. Textul privilegiat e *Dama cu camelii*"(p. 103). Rămânem la convingerea că insistența asupra motivului depășește simpla finalitate ironică. În cele două romane, *Dama cu camelii* formează un (*inter*)*text* „privilegiat" tocmai din pricina legăturilor mai adânci cu structura conflictului și a personajelor.

10. Julia Kristeva, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, 1994, p. 20.

11. Camil Petrescu, *Note zilnice (1927-1940)*, Cartea Românească, București, 1975.

12. *Ibidem*, p. 118.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CAPITOLUL V
EXCURS TEMATIC

5.1. Romanul mistificării

Am fi putut vorbi despre *amăgire, eroare, confuzie*, ca despre tot atâtea limite, pe care personajele camilpetresciene le actualizează în decursul istoriei lor. *Praguri*, dincolo de care, conştientizându-le, eul devine un altul, instituind o distanţă faţă de propria imagine, reflectată în această poveste, dedublându-se în povestire. Că această „distanţă" va oferi însăşi *motivaţia scrierii*, a confesiunii ficţionale, nu mai este nevoie s-o spunem. Mai interesant ni se pare faptul că, în „spaţiul" oferit de această minitemă a romanului: *figură* a naratorului trecut prin / de experienţa iubirii, a disperării, a căutării înfrigurate a adevărului, deci o figură a textului ce interesează în mare măsură structura sa (cele două părţi vin din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* corespunzând acestei des-faceri, acestei detaşări, după cum şi relatările fiecărui narator, inclusiv aceea a personajului Autor în *Patul lui Procust*), se înfăptuieşte o punere în abis extrem de elocventă: cum / unde trebuie căutat adevărul despre sine, despre ceilalţi? Chestiunea adevărului implică *autenticitatea trăirii* (temă a esteticii romancierului), dar această „autenticitate" se cucereşte pe de parte scriind (dezvoltând o poetică a „adevărului" stilistic, să-l numim, ce ar tinde către captarea fluxului conştiinţei, în timp, solicitând funcţia intelectuală, interpretativă, dar şi recuperatoare: memoria), iar, pe de altă parte, prin încercarea de a selecta, din ruinele unui eu înşelat, şi prin aceasta „desfiinţat ca personalitate", premisele acestei crori: „S-a făcut în mine ca o lumină de moarte şi înţeleg acum, neaşteptat, toate

întâmplările şi toate faptele omeneşti ale acestui an de delir de când te cunosc", scrie Ladima. „Dar, mai ales, sufeream că trebuia să admit remanieri de ecuaţii întregi sufleteşti" (Ştefan Gheorghidiu).

Aproape toţi eroii au momente de revelaţii dureroase asupra trecutului. Acestea antrenează adevărate cataclisme interioare: „Prăbuşirea mea lăuntrică era cu atât mai grea, cu cât mi se rupsese totdeodată şi axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire şi de alegere, în vigoarea şi eficacitatea inteligenţei mele (...). Eu jucasem totul pe această femeie şi trebuia să trag acum toate consecinţele care se impuneau: desfiinţarea mea ca personalitate". (Ştefan Gheorghidiu)

Cuprinse de „pasiunea adevărului" („despre indiferenţă nu poate fi vorba", explică acelaşi Gheorghidiu) aceste personaje – adevărate instanţe ale subiectivităţii – vor găsi, toate, o cale de salvare din situaţia umilitoare a eşecului. Paradoxul pe care ele îl întruchipează este acela de a fi – la momentul tardiv, al scrierii – eroi şi martori, personaje intra- şi extradiegetice (în limbaj structuralist) ale propriei istorii.

Încercând să salveze eul automistificat, vor continua această mistificare. Doar din perspectiva naratorului care este, personajul se dovedeşte şi un martor părtinitor, care *interpretează*. Personajul „prismatic" (numit astfel de Nabokov) îşi va *construi* povestirea. *Romanul „geloziei"* este deja un *parti-pris*: *o comunicare ratată* (definiţia erosului camilpetrescian) lasă măcar şansa *(de)mistificării*, în sensul că un roman având drept pretext narativ *reconsiderarea* unei iubiri eşuate (*Ultima noapte...*) va opune eului povestitor personajul pereche, supus interpretării. Neacordându-i-se „dreptul" la monolog, pasiv, *in absentia,* (singurătatea actului scrierii!), acesta va deveni un „efect de lectură" cu totală reflexie, trimiţând, adică, înapoi, răsfrângând imaginea celui care scrie.

Echilibrul *eului,* periclitat definitiv în relaţia cu celălalt, va face să se prăbuşească şi convingerea cvasi-mistică a *comunicării* (ca în: „Simţeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, aşa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii, peste

toate devenirile, amândoi, şi aveam să pierim la fel amândoi"), dar totodată va anula orice şansă a restabilirii comunicării, a explicaţiei, a evitării *malentendu*-ului: „Fireşte că nu aveam de obiectat nici un fapt precis, dar asta nu însemna, totuşi, ca ea nu mersese, cu trup, cu suflet într-o aventură".

Situarea în monolog este şi reflexul refuzului dialogului. Însă „a rosti despre un om adevărul, fără a-l angaja pe cel în cauză într-un dialog, fără participarea sa, cum s-ar spune, în contumacie, înseamnă a transforma adevărul într-o minciună, care-l umileşte şi-l distruge". (M. Bahtin)

Chiar dacă plecată dintr-o suferinţă - exacerbată -, „minciuna" lui Ştefan Gheorghidiu va cuprinde, treptat, această confesiune a disperării, atingând, într-un mod grav, alienant, capacitatea de selecţie a inteligenţei: „Toate explicaţiile pe care i le *refuzasem*, oarecum, mi le furnizam acum singur, construind o infinitate de ipoteze, ca un judecător de instrucţie, maniac, bolnav". (s.n.)

Deşi „a împrumutat Emiliei tot ce îi trebuia ca să o poată iubi", Ladima nu poate alege compromiterea totală a inteligenţei în pasiune. Astfel se şi explică ultima scrisoare, înainte de moarte, care mistifică.

Este poate momentul să observăm că obsesia „adevărului", aflată în strânsă relaţie şi cu estetica romancierului, cum bine se ştie, este în fapt un adevărat mit personal. Printr-un mecanism psihic relativ simplu, reflexul acestei nelinişti tulburătoare (pe care n-am putea să n-o legăm şi de incertitudinea autorului cu privire la originile sale, ale Copilului găsit) este întâi spaima de eroare, de compromitere, (de aici funcţia supremă a intelectului, în viziunea şi creaţia lui Camil Petrescu) şi apoi ricoşeul (mascat): putem *manier* (mânui) adevărul. Ca *eu* auctorial (supralicitat), poţi stăpâni adevărul. Figura Autorului, în romanul *Patul lui Procust*, este nu întâmplător desemnată drept reala identitate a scriitorului. Autoficţiunea nu este doar procedeul generic al enunţării, de către o persoană reală, a unui discurs sau a unei istorii ficţionale, deci nu doar un procedeu literar,

uzând de o convenție, ci și o modalitate de autoproiecție relativ necesară și foarte frecventă în lumea neficțională (în felul acesta se împlinește un gol, un defect în real, care este strivit de monotonie).

Revenind la modalitatea în care această *temă* poate ilustra structura însăși a romanului, să reamintim că problema adevărului, cu pericolele sau/ și ocolirea *eșecului* ce ar pune în chestiune ființa, determină *reacția individuală* (pe tema cunoașterii). „Voi nu cunoașteți iubirea" pare a fi lecția pe care Gheorghidiu o ține celor de la popotă: „O iubire mare e mai curând un proces de *autosugestie* etc.", după cum felul în care este comentat „jurnalul de front" (romanul războiului) se constituie într-un implicit „Voi nu cunoașteți războiul". (Nu stă în intenția noastră o posibilă relație cu avertismentul „Dumneavoastră nu cunoașteți țăranul român" etc.!).

„Romanul războiului" tratează explicit tema *mistificării* (literare): „Faptul că voi năvăli, ca în cărțile de citire, împotriva unor tranșee înțesate de armată dușmană, mă uluiește, pare scris de o mână nevăzută".

Convenția genului (roman de război) este amendată cu energie și revoltă.

S-ar spune că autorul vorbește „în persoană". Aici nu se mai poate fabula. Confesiunii îi ia locul, la propriu, jurnalul de front, scris în apropierea morții, unde literatura nu mai e posibilă, devenind o frivolitate fără sens.

5.2. Personajul și semantica titlului

Să existe o strategie a titlurilor comparabilă cu atenția acordată de scriitor structurii operei? Orice tratat de teorie literară ar impune răspunsul afirmativ. „Pragul" textului deține un loc absolut privilegiat în procesul semnificării globale, precum și în „situarea" operei pe anumite coordonate/ convenții literare care „semnalizează", anunță, de-joacă „misterul" cărții într-o măsură oarecare. Libertatea semantică aparentă implică, totuși, o alegere semnificativă în raport

cu întregul şi majoritatea cazurilor reduce titlul la maximum o predicaţie. În general, cuvintele generice compun o sintagmă nominală, vestmânt al operei care, odată în-tipărit, se confundă în materia-i pentru totdeauna. Ca şi *incipitul* propriu-zis, titlul este dătător de ton, indicator de tonalitate, atmosferă, dispoziţie narativă. El este, anost ori incitant, întotdeauna un *pari* pe care autorul îl lansează în necunoscut, o provocare adresată partenerului de comunicare, destinatarului, cititorului.

Uneori, titlul relevă straturi ascunse ale operei, aluvionate în procesul creator. Este un proto„tipar", depăşit în construcţie, însă păstrat ca generic: „ultima noapte de dragoste" va fi fost totuna cu „întâia noapte de război". Atâta vreme cât semnalul generic nu indica decât o componentă strict temporală a jurnalului de campanie. Un *incipit* dramatic, sfâşietor. Când însă materia romanului este complinită de un proces elaborat de rememorare, titlul devine *altceva*. El întregeşte, metaforic, un destin care se „autocontemplă", dacă se poate spune, în dubla lui determinare: fiinţa aflată sub tutela geminată a lui... Eros şi Ares!

Mărturii pertinente stabilesc „arheologia" straturilor operei şi consacră definitiv „jurnalul" drept *nucleu* al romanului. Ca efect al expansiunii textuale, „prima" parte a romanului este, aşadar, o excrescenţă urmând logica operei, a relatării dense, „substanţiale", a traumei personajului aflat pe tărâmul morţii.

S-a acordat relativ puţină atenţie cronologiei exacte a *avantextului* (materialul primitiv) al operei. Astfel, *sugestii* importante ale „primei părţi" a romanului pot fi citite, concordant, în cea de-a doua secţiune, respectiv timpul „ulterior" consumării dramei erotice, în cenuşa zilei trăite cu intensitatea ultimei clipe a existenţei. Totul capătă acel accent definitiv, testamentar, în lumina crepusculară a conştiinţei aflate în stare de criză. O alertă a simţurilor, a gândului treaz, a demnităţii în faţa neantului modifică sugestiv o „simplă" poveste (uneori *assez frivole*!) de iubire înşelată.

Scara de valori a personajului a suferit *deja* ajustări. Viziunea lui asupra femeii suferă, fatalmente, de un *parti pris* considerabil, datorat deznodământului cunoscut (asumat).

De aceea *titlul*, precum şi începutul istoriei cuplului („Eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşală") au caracterul dezarmant, implacabil al deznodământului. Pe ruinele unui eu suferind, mutilat, însă supraviețuitor al dezastrului interior, se înalță povestirea-despre-sine a personajului. Componenta *generică* a discursului său (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*) atestă caracterul irevocabil al unei soluții de existență.

Titlul imprimă, într-o notă aproape patetică, acea sciziune în ființa personajului care stă la originea transformării lui fundamentale. Titlul împarte materia povestirii în două cărți, două registre sufletești, două existențe distincte. Din punct de vedere narativ, am avea de-a face cu „cea mai amplă analepsă" din literatura română, aşadar cu două temporalități distincte (Mihaela Mancaş)... Falia structurantă (un oximoron doar în aparență) aruncă înapoi, asupra titlului, energia semantică pe care o au enunțurile narative minimale (dimensiunile romanului reduse la mărimea unei fraze, supoziția structuraliştilor) de tipul „Marcel devine scriitor". Titlul „rezumă" spectaculos opera, anticipând destinele personajelor. Cititorul este avertizat într-un fel care nu mai permite revocarea. (Este încă departe timpul când titulatura va putea fi construită în opoziție semantică, ironică față de întreg).

Numai negând rolul structurant în creația personajului s-ar putea admite obiecția privitoare la pertinența estetică a formulei celor două părți ale romanului. Personajul nu oferă, în adevăr, unitatea de perspectivă, aceea dătătoare de coerență a viziunii, de stabilitate a punctului de vedere. Situația narativă, însă, permite deplasarea substanțială a perspectivei prin însăşi motivația scrierii întregii confesiuni.

Personajul, ale cărui transformare şi evoluție în raport cu un stadiu inițial sunt elementele constitutive în oricare creație, suferă în

plus o traumă care îl va face să-şi împartă singur existenţa în „viaţa de acum" (jurnalul de front) şi „viaţa cealaltă", corespunzând aşadar celor două euri, conştiinţei dedublate.

Titlul întreţine, astfel, o relaţie simbolică - evidentă, cu traseul personajului, identificând şi anticipând chiar cheia viziunii scindate, alterate, în cele două ipostaze ale eului narator. Nu există „soluţia de continuitate" în fiinţă şi acest stadiu irevocabil al existenţei eroului ţine de un *tipar* propriu proiecţiei camilpetresciene în sfera personajului; profilul, mulajul acesta imaginar provin dintr-o schemă mentală motivată cu fermitate atunci când este explicită, vizibilă, adusă în discuţie de autor. Refuzul oricărui compromis, alegerea radicală, oroarea jumătăţilor de măsură reprezintă atitudinea ideală a persoanei, idiferent de identitatea ei ontologică - autorul în carne şi oase sau eroul imaginat de el, plăsmuit după normele lui existenţiale.

Nu altfel se explică titlul celui de-al doilea roman, *Patul lui Procust*. „Mutilarea" fiinţei, procesul dureros al inaderenţei la „normalitatea" lumii în care se învârt personajele principale şi mai ales bizara suferinţă autoimpusă sunt consecinţe ale aceluiaşi refuz al jumătăţii de măsură, al compromisului. *Patul lui Procust* devine simbolul unei evidenţe în lumea eroului, care depăşeşte textul respectiv, echivalarea ei fiind posibilă în tot restul operei (cu câteva excepţii importante: ultimul roman şi piesele de teatru care propun alte tipologii). Loc al torturii având drept singură cauză *ieşirea din tipar*, din comun, din obişnuit, „patul procustian" semnifică, în titlu, tensiunile extreme care determină personajele la gesturi definitive. În acelaşi timp, sintagma generică are un ecou în inima romanului: poezia lui G.D. Ladima, reprodusă în notele Autorului. „Vocea" personajului Ladima, corespunzând diferitelor ipostaze în care apare cititorului, este eminamente una *scriptică*. Variaţiile de tonalitate, eterogenitatea succesivelor mostre de personalitate se reliefează în producerea *scrisă*, de texte, sub semnătura personajului: gazetar, poet, expeditor al misivelor de dragoste.

Titlul poemului participă la jocul intensiv de „oglinzi", de reflectări parțiale ale operei, ca posibilă *mise en abyme*.

Fără să apară „explicitat" altundeva, titlul *Patul lui Procust* reapare ca paradigmă poetică, implicând – ca atare - trepte de semnificație, încifrare specifică și o simbolistică ambiguă.

Dublarea lui în interiorul textului întreține interesul narativ asupra enigmaticului autor Ladima, care, exprimându-se sibilinic în poeme, nu face decât să întărească logica potrivit căreia este construit, adică *există*, ca *„efect" al textului*, Personajul: esența lui este să „scape" mereu, tuturor.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CAPITOLUL VI
PERSONAJUL ŞI LIMBAJUL IMAGINII

6.1. Imagine şi discurs romanesc

Când vorbim despre *imagine*, în general, ne referim deopotrivă la *construcţie* (mentală, abstractă, rod al proiecţiei individuale a cititorului sau a Personajului) şi *reprezentare* (prin detalierea elementelor „materiale" care alcătuiesc faţa vizibilă a lucrurilor sau a fiinţelor). *Imaginea* înglobează, aşadar, în limbajul curent, două sensuri distincte, corespunzând unor forme de „realizare", de către conştiinţa scrutătoare, a lumii *in absentia* sau *in praesentia*. Astfel, pentru unii teoreticieni este „conştiinţa unui obiect absent sau inexistent", opunându-se *percepţiei*, care este „reprezentarea unui obiect prezent"(1). Absenţa sau prezenţa obiectului reprezentat dictează natura actului / respectiv produsului reprezentării. *Imaginea* se defineşte ca „1) Reprezentare fizică a unui obiect, fenomen; ea seamănă cu ceea ce reproduce. 2) Reprezentare mentală; a) reprezentarea unui obiect perceput prin văz; b) reprezentare sensibilă; opusă *ideii* (Descartes); c) repetiţie în general atenuată a unei senzaţii (Hume); opusă senzaţiei perceptive; 3) Orice reprezentare, care are ceva în comun (cel puţin o structură, cu ceea ce reprezintă.."(2) Imaginea este „materială"(1) sau imaterială (2), în funcţie de situarea / prezenţa *subiectului* în actul reprezentării. Absenţa acestuia ne plasează în faţa unei imagini obiectivate, independente, a cărei „prezenţă" vorbeşte vizual, dincolo de orice act discursiv asumat de subiect. Romanul cunoaşte variantele imaginii „date", în *toposul* proiecţiei materiale (prin intermediul oglinzii, al fotografici, tabloului, ilustraţiei de carte sau de jurnal etc.) Privitorul înregistrează o imagine deja constituită din elemente preexistente

percepției vizuale. „Tabloul" contemplat are o structură care se oferă întreagă privirii descriptorului.

Formată prin inventariere a detaliilor, trasarea contururilor și delimitarea spațială a obiectelor, *imaginea* provine din actul conștient al subiectului, aflat în postura de creator al proiecției (mentale, abstractizate).

Romanul menajează întâlnirea celor două forme de existență a *imaginii* prin punerea în scenă a obiectelor ce se constituie ca „pradă" a vederii. Procedeul descrierii lasă loc apariției unor noi centri ai „conștiinței": în discursul narativ se recunoaște un discurs descriptiv care se scindează în funcție de natura imaginii încorporate. Astfel, în vreme ce narațiunea la persoana I păstrează teoretic toate semnele subiectivității (discurs, capacitate evaluatoare și hermeneutică, particularitatea logicii Personajului, restrângerea viziunii etc.), discursul descriptiv poartă doar în parte amprenata subiectivității descriptorului. „Scriptorul", locutorul este obligat să ia notă de imagini constituite în afara privirii lui ordonatoare, structurante sau evaluatoare. Aceasta se impune cu forța „evidenței" care înseamnă o privire descriptivă încheiată, anterioară, prefațatoare a actului contemplativ. Un personaj ca Ladima primește drept corespondent vizual o imagine cunoscută („semăna cu Marcel Prévost"), fapt care-l situează plastic în imaginația cititorului avertizat. Imaginea *dată*, sursă a comparației, limitează atât posibilitățile vagante ale *descrierii*, cât și numărul trăsăturilor fizice (ale portretului) pe care descriptorul le poate invoca. Privirea cercetătoare a naratorului, chiar cantonată în acest „spațiu" restrâns vizual de asemănarea pomenită, creează *semnificații*, dă imaginii neutre o personalitate, care nu este alta decât a Personajului privit: „George Ladima, om în toată firea, cu reală prestanță, *ca să zic așa, a făcut o foarte bună impresie*... Mustața blondă, întoarsă în sus, bărbăția lui *bătăioasă*, un fel de încredere în sine *l-au impresionat pe tata*." (s.n., p. 150).

6.2. A „vedea"

Modalitatea fundamentală a figurării Personajului în opera narativă este deplierea unei sume de trăsături care alcătuiesc, pentru cititor, o „propunere" de real. Scriitorul care a optat pentru codul realist al romanului va avea de orchestrat numeroase momente, în povestire, care se vor constitui în tot atâtea *prises de vue*, construcție și fixare a imaginii exterioare a „ființelor de hârtie". O lungă tradiție mimetică, în artă, este pusă în valoare prin nevoia operei de se constitui ca lume verosimilă, nu doar în privința logicii narațiunii, ci și a logicii imaginii umanului.

„Creator" de lume, romancierul este în măsura în care schițele abstracte, conținute în opera de esență verbală, își manifestă calitatea de reprezentare, de creare a iluziei concreteței (imaginii) Personajului. Puterea de evocare a imaginii concepute în text este decisivă în procesul de reconstituire, de către cititor, a unor date „palpabile", acceptabile în ordinea coerenței, care să definească, fizic vorbind, Personajul.

Gradul de obiectivare a imaginii Personjului variază în funcție de locul ocupat în narațiune, de postura acordată de romancier (privitor, privit), de limbajul particularizat, eventual, al fiecărei „instanțe" descriptive. Un narator, personaj care spune „eu" în povestire, va fi, în mod previzibil, cel mai puțin reprezentat din punct de vedere vizual (cu excepția situației în care scriitorul va fi proiectat în el, să spunem, o variantă simplă a posturii narcisiace; ipoteză de construcție în care imaginea provine din autocontemplare, discurs despre sine creator de „predicate vizuale").

Dimpotrivă, naratorul este, de cele mai multe ori, cel care privește, definind vizual obiectul contemplației sau al vederii „accidentale". Sarcina acestuia, pentru palierul descriptiv al narațiunii, este de maximă amplitudine. Concură în acestă misiune descriptivă apetitul lui vizual, care poate da naștere unor importante secvențe „statice", când cuvintele nu mai povestesc evenimente, ci se adună pentru a cerceta, progresiv, reliefuri vizibile. Semnificativă

poate fi, de asemenea, calitatea /competența lui discursivă care se manifestă în a crea lucruri, privindu-le, în a da existență virtuală unor obiecte de a căror „realitate" depinde, în ultimă instanță, „realitatea" privitorului.

Este un mod de a spune că postura de observator nu acordă facultativ naratorului plăcerea de a privi în jurul lui, ci obligă pe acesta să se confirme, ca existând, prin prezența sa în mijlocul acestei lumi. Personajul împărtășește cu lucrurile, cu dispoziția lor într-un univers „recognoscibil", calitatea de obiect al privirii.

Chiar atunci când situația nu afirmă o prezență concretă a obiectului, privitorul se manifestă ca atare în procesul de descriere a acestuia *in absentia*. Nici o lege vizuală nu distinge net între o descriere a obiectelor *in praesentia* și evocarea lor, când acestea lipsesc. Posibilitatea „deformării" în absență, când contururile devin mai labile, există, însă cel mai adesea un astfel de „bruiaj" este explicit pus în legatură cu o deficiență de memorie sau de atenție etc. Dată fiind, însă, condiția „retrospectivă" a celor mai multe narațiuni, chestiunea preciziei descrierii se justifică (= are nevoie de o justificare a „memoriei descriptive") foarte rar. Scriitorul evită, prin tăcere, ceea ce ar putea constitui un serios impas logic pentru explicarea paradoxului: cititorul însuși s-ar simți depășit dacă i s-ar cere o memorie a detaliului corespunzatoare „memoriei" naratorului/ Autorului care i-a înfățișat, în sute de pagini, o lume „văzută".

6.3 Descrierea

Procesul textual al constituirii imaginii este asumat de procedeul descrierii. Poeticienii o consideră un ;„mod de enunțare care tinde să reprezinte obiecte"(3), spre deosebire de *récit* (povestire), care reprezintă succesiunea evenimentelor, a actelor Personajelor. Descrierea se manifestă prin „enumerarea proprietăților" obiectelor,

modelul textului descriptiv, care nu este specific doar literaturii, fiind *lista*.

Luând, din mulțimea posibilităților, un fragment descriptiv din romanul *Patul lui Procust*, vom putea exemplifica (și vedea ce ne poate aduce îmbrățișarea unui astfel de model formal):

„(...) văd că la doi pași înaintea mea se oprește cineva împietrit și atât de brusc, că m-am oprit și eu în loc, ca un reflex. Aveam dinainte un tânăr într-un palton prea mare, cu buzunarele roase și lăbărțate, cu gulerul soios și decolorat. Avea maxilare aproape dreptunghiulare, neras de multe zile, gura ștearsă și uscată dispărea în figura palidă și brăzdată, cum dispar desenurile pe o batistă murdară. Dar când i-am întâlnit ochii, i-am recunoscut nu pe ei, ci privirea.

Era D., devenit bărbat și precoce îmbătrânit. Își frământa figura, își trecea limba peste buze ca să și le umezească, dar nu putea articula nici o vorbă."(p.13)

Fragmentul conține o „parte" din portretul „*en miettes*" pe care îl realizează Doamna T. El readuce în planul narațiunii figura unui personaj pe care cititorul l-a „înregistrat" deja sub inițiala D., câteva episoade privind relația sa cu naratoarea sunt acum cunoscute. Elementul denominativ (D.) este plasat abia în finalul descrierii, ceea ce revine la procedeul „sintezei" trăsăturilor prin „dezvăluirea", tardivă, a numelui. În text, această plasare este strict motivată. Suspansul, atât cât se realizează, nu este doar unul „pregătit" cititorului, ci reprezintă pe acela real, pe care naratoarea l-a trăit ea însăși. Se poate spune, de aceea, că descriptorul încearcă să recompună, pentru destinatarul epistolei, Autorul, procesul descoperirii, în mișcare, a imaginii. Înspre numele personajului, care apare în final pentru a marca „recunoașterea", identificarea lui de către privitor, mai există trepte ale denominației, care merg de la elementul pronominal nehotărât, total nedeterminat („cineva", cititorul nu știe dacă e vorba de un bărbat sau de o femeie) la cel nominal, mai particularizat („un tânăr"; articolul rămâne nehotărât, înlesnind aici semnificația „exemplar dintr-o categorie", fără altă

sugestie. Se va vedea în final că această „calificare" minimă nominală va fi contrazisă la o privire mai atentă: „precoce îmbătrânit").

Descrierea se justifică prin motivul plimbării şi al întâlnirii, dar şi prin atitudinea tânărului, care atrage atenţia printr-o poză bruscă, obligând trecătoarea contrariată, fără îndoială privită la rândul ei, la o „de-pliere" a imaginii celui din faţa ei. Introducerea nomenclaturii şi a „predicatelor" descriptive se realizează graţie *toposului vederii* („văd"). Vederea nu înseamnă însă şi recunoaştere, semnificaţie ce se va releva în final, adăugându-se predicatelor deceptive ale portretului. Descrierea se construieşte într-un sens ascendent, al privirii de jos în sus, ceea ce explică „descoperirea" târzie, abia „în dreptul" ochilor. Palton, buzunare, gulerul, într-o primă frază, sunt elementele enumerării, din nomenclatura reprezentând vestmântul.

Punctul permite trecerea la elementele corporale/ faţa, ordonate tot ascendent: maxilare, gură, figură, ochi. De remarcat tratarea uniformă a celor două „texturi" ale corpului, figurat în două fraze distincte. O „ordine" există cu siguranţă în acest tablou. Minuţia lui pare însă, mai degrabă, reflexul privirii oripilate. Toate „predicatele" asociate nomenclaturii (de esenţă nominală) sunt deceptive, figurând mizeria absolutizată: adjective (*prea mare, roase şi lăbărţate, soios şi decolorat, ştearsă şi uscată, palidă şi brăzdată*), comparaţia solidară tematic (*cum dispar desenurile pe o batistă murdară*). A se observa dubletele determinanţilor, care, negreşit, formează un ritm, cunoscut din toate textele autorului ...anticalofil. Verbele alese definesc acţiuni simultane, explicaţii, la rândul lor, pentru unele elemente anterioare ale „listei" dezastrului (*„gura ştearsă şi uscată"*): „Îşi *frământa* figura, îşi *trecea* limba peste buze să le umezească, dar *nu putea articula* nici o vorbă."

Repulsia sugerată privirii este confirmată şi direct, la câteva rânduri distanţă: „ Nu ştiu dacă ai să mă înţelegi (...) însă nu-mi place să fiu văzută în tovărăşia unor bărbaţi mizeri ca înfăţişare, cu ghetele scâlciate şi cu mâinile neîngrijite." (p. 14)

6.4 Descrierea „personalizată"

În romanul camilpetrescian, imaginea constituită prin solicitarea funcției vizuale este rareori neutră. „A vedea" înseamna „a crea", așa cum se spune într-un loc despre Doamna T. (privindu-le, părea că dă viață obiectelor, că le creează).

A da despre Celălalt o imagine evocatoare, în stare a „configura" sensibil, în mintea interlocutorului, o reprezentare vie înseamnă asumarea posturii descriptive și implicit a „semnăturii" ei. Dată fiind construcția perspectivistă a romanului, fiecare „voce" va da nu doar o narațiune („cine vorbește?"), ci și o viziune („cine vede?") care merge de la interpretare, evaluare, derularea unui sistem de „norme" personale, până la percepția materială, vederea, care se manifestă în raport cu exteriorul / dar și cu / Alteritatea.

Personajul de roman are, spre deosebire de cel teatral, „răgazul" descriptiv, care pentru el înseamnă de multe ori și o „descifrare" obiectului privit. Natura subiectivă a discursului se manifestă și în „pragul" imaginii. Oriunde născută, aceasta trebuie să fie „imaginea cuiva despre". Altă posibilitate nu există, deoarece Autorul a ales să lase în seama Personajului traseele pe care se înaintează în inima povestirii. Ca și în cazul „vorbirii" individuale, privirea și expresia ei obiectivată, imaginea / văzutul corespund unor variante personalizate ale discursului romanesc. Cum este și normal, imaginea suferă de-a lungul acestuia modificări importante, în funcție de atitudinea privitorului față de obiectul privit:

„Colonelul nu mai pricepe nimic. E impresionat de frumusețea femeii și nu știe ce atitudine să ia. S-o considere soldățește ca pe o cocotă, căci frumusețea ei are ceva de cocotă, sau să ia un fel de „drepți" sufletesc în fața unei femei din lumea bună și a unei scene de dragoste înduioșătoare." (p.172)

Momentul înfățișat mai sus este semnificativ pentru a arăta modalitatea în care descrierea înregistrează accentele subiectivității privitorului.

Am putea spune, chiar, că include concomitent două viziuni asupra Elei, care formal aparțin soțului și colonelului. În realitate, imaginea Elei suferă de o relativizare ce se constituie în chiar actul privirii, proiectat asupra altuia. Gheorghidiu are intuiția și spiritul de observație al marilor introvertiți. El construiește, în gând, o variantă posibilă a interpretarii Celuilalt, mergând, pe cale empatică, spre căutarea semnificațiilor imaginii. Or, a da sens imaginii este un act pur individual, care nu poate fi transferat asupra altei conștiințe fără a mistifica.

Naratorul deschide, aici, o breșă în câmpul descriptiv, care este și unul de interpretare. Este vorba despre integrarea privirii / atitudinii altui personaj, ale cărui „discurs interior" și evaluare se prezintă, în fond, ca ipotetice. Garanția despre „adevărul" acestui discurs nu ne-o oferă decât tot Gheorghidiu, care înțelege în acest fel clipa de derută a superiorului sau. „Nomenclatura" pasajului descriptiv conține două atribute divergente, în funcție de care pendulează aprecierea asupra femeii: „cocotă", respectiv „femeie din lumea bună". Nici o considerație nu este inocentă. Brutalitatea calificării Elei drept femeie ușoară este deviată spre componenta fizică a Personajului. Privită, ivită ca imagine („obiectivată", în plus, de percepția altui personaj) ea „se arată" ca atare, indiferent de „conținutul real" al categoriei din care face parte. Pentru narator, limbajul imaginii construiește mai repede decât orice „calificare" directă, dificilă din pricina incertitudinii. Vederea Elei a început să fie, pentru soțul nefericit, prilej de sarcasme:

„Am privit-o *cu indiferența cu care privești un tablou.* Și frumusețea ei blondă era acum de *reproducere* în culori, vreau să spun că avea ceva uscat și fără viață, așa cum e diferența între culoarea uleioasă și grea a tabloului original și între luciul banal al *cromolitografiei.*" (s.n., p.168)

O atitudine există în însăşi privirea coborâtă asupra femeii. Invers decât declarase Personajul, „indiferența" cu care compune imaginea Elei motivează direct schimbarea violentă de viziune care se manifestă în planul povestirii lui. Supusă privirii „indiferente", Ela nu este, pentru această, ferită de subiectivitatea privitorului. Dimpotrivă, în rândurile citate se exprimă cu claritate măsura distanțării interioare a Personajului, care se găseşte senin în fața unei imagini străine. „Ochiul străin", semn al supremei distanțări, al eşecului ireversibil în relația cuplului, va fi acela care va furniza naraţiunii „episoadele vizuale" ale transformării Elei. Înstrăinarea Elei este în mare măsură reflectată în privirea pe care o aşterne asupra ei, torturat, bărbatul.

6.5 Descrierea funcțională

Apogeul vârstei obiective a romanului pare să fi însemnat şi o diversificare extremă a rolurilor care permit construcția, într-o altfel de *vision avec*, a spațiului „vizibil". Romancierii transferă asupra acestor „privitori" nesațul vizual, îi deleagă la o citire metaforică (cercetare, evaluare, comparație etc.) a lumii ficțiunii. Aspirând la o cuprindere exhaustivă a „realului" în ficțiune, aceşti scriitori au făcut posibilă o expansiune semnificativă a textului descriptiv. În sens metaforic, am putea spune că, în vreme ce naraţiunea postulează datele „existenței" lumii ficționale, descrierea (care conține întreg arsenalul de informație /*savoir*/ legitimare vizuală) o „atestă".

O consecință a fascinației crescânde pentru vederea (contemplativă) o probează evoluția eposului romanesc spre o specie a-tipică, autodevoratoare, în secolul nostru: noul roman francez, care a cunoscut contribuția unui Alain Robbe- Grillet şi experiența reificării lumii povestite. Modernii au revendicat, în aceasta privință, un precursor: pe Flaubert, cel care, obsedat de cunoaşterea realului, „jusque dans les pores des choses", a făcut loc în opera sa unei expansiuni neobişnuite a descrierii şi a plăcerii privirii.

În literatura română, romanul cunoştea încă din 1926, cu *Fecioarele despletite,* o importantă „specializare" a polului observaţiei (viziunii) în naraţiune. Hortensia Papadat-Bengescu pune în operă un personaj al cărui rol suplineşte fericit, într-o modalitate foarte modernă, omniscienţa (şi deci autoritatea comentariului) în sfera auctorială. Mini, personajul focalizat din roman, dezvoltă o adevărată strategie a legitimării privirii, *i.e.* cunoaşterii, *savoir*-ului în povestire. Fără să-i delege cu totul rolul naratorului, autoarea transferă, prin soluţia stilului indirect liber, întreaga responsabilitate evaluatoare (narativă, în fond) asupra tinerei. Toate datele expoziţiunii romanului apar ca o „cucerire" a privirii şi a plăcerii descifrării/ interpretării proprii Personajului.

Perspectiva lui Mini, chiar dacă nu asumată prin persoana I a naraţiunii, este, pentru aceasta secţiune a romanului, exclusivă. Veritabilă *vision avec*, modalitatea de accedere la cunoaşterea celorlalte personaje se motivează prin curiozitate (declanşată de tensiunea din casa Hallipilor, ale cărei cauze nu le cunoaşte). Consecvenţa procedeului este remarcabilă şi ea arată importanţa pe care scriitoarea i-o acordă, cel puţin în acest roman. Mini are rolul acelui *regard promeneur,* prin intermediul căruia, în câmpul reprezentării, apar desluşite elementele de decor, spaţiu, sau de exterioritate a Personajului.

Chiar dacă anterior romanului bengescian, procedeul stilului indirect liber nu fusese întrebuinţat pentru asumarea perspectivei narative (şi cu atât mai puţin a perspectivei descriptive). La I. Slavici, de pildă, în romanul *Mara*, funcţia îndeplinită era aceea a „definirii" Personajului prin mental, logică discursivă (limbaj individual, interior), adică în imanenţa rolului ficţional. Nicolae Manolescu salută procedeul, atragând atenţia asupra mijlocului rafinat de a distinge între instanţa narativă şi limbajul Personajului care ocupă, în chiar debutul romanului, scena naraţiunii.[4] Rafinamentul constă în evitarea (specifică, de altfel, stilului indirect liber) desemnării Personajului ca sursă a vorbirii (concrete, fizice, sau interioare).

Planul naratorului se lasă impregnat de un discurs care nu este al lui şi de care se deosebeşte prin mărci/ trăsături pe care cititorul le poate recunoaşte şi, astfel, identifica „locutorul" adevărat. Că distanţa între aceste limbaje, sau recuperarea rolului narator de către instanţa ficţională există, o probează, în romanul lui Slavici, semnele ironiei.

Stilul indirect liber are, cum se vede, funcţii complet diferite în cele două romane. La Slavici, el asigură pătrunderea discretă în natura Personajului, care se manifestă ca limbaj şi atitudine. Procedeul apare, în acest caz, ca alternativă la stilul indirect, în care ar fi trebuit trecute şi aserţiuni ale naratorului, sau la cel direct, în care vorbele Personajului se „concretizează", decupându-şi un spaţiu în discursul naratorului. În cele două cazuri însă, ironia fie şi-ar fi pierdut din subtilitate (naratorul afirmă că Mara nu conteneşte a-şi clama sărăcia), fie ar fi dispărut cu totul (Mara nu face parte dintre persoanele care aleg să se autoprezinte, celorlalţi, în mod ironic). Să presupunem, căci nu este sigur. Cu alte cuvinte, Slavici exersează o formă de „producere" a discursului Personajului, care se deosebeşte de modalităţile curente, evitând, totodată, schematismul monologului interior. Personajul nu asumă perspectiva narativă, şi cu atât mai puţin perspectiva descriptivă, aşa cum se va întâmpla în romanul bengescian. Departe de el, de asemenea, punerea în discurs a strategiilor de legitimare a perspectivei, element evoluat pe scara modernizării romanului.

Diferenţa este *formală* (pasaje scurte, a căror apariţie nu este anunţată prin nimic, la Slavici /vs/ acoperirea întregii secţiuni prime a romanului, la Hortensia Papadat-Bengescu) şi *funcţională* (modalitate de diversificare a procedeelor de „prezentare" a Personajului, la Slavici /vs/ descoperirea unei formule care evită „superstiţia" omniscienţei narative: focalizarea, restrângerea „viziunii" şi delegarea „comentariului" narativ unui personaj, la autoarea ciclului Hallipilor).

6.6 Portretul Personajului

Romanul, ca şi alte specii ale genului epic, cuprinde o varietate de formule prin care povestirea se „fixează" asupra făpturilor ficţionale. Prin intermediul vederii, ca element justificator, şi al descrierii, ca modalitate de expunere, „apar" în câmpul imaginar al lumii „reprezentate" figurile - care ancorează vizual „obiectele", în sensul cel mai larg, ale naraţiunii. Este o convenţie veche a numi aceste repetate încercări de a „surprinde" imaginea vie, în mişcare continuă, a Personajului, drept realizare a „portretului" literar. Restrângând în mod logic domeniul „portretului" la componentele plastice ale figurării Personajului în roman, rămân în afara categoriei toate celelalte date prin care scriitorul inventează o viaţă plăsmuirilor lui în sfera umanului.

„Portretul" uzurpă, în titulatură, o noţiune specifică artelor plastice, de la care „împrumută" capacitatea de a desemna, vizual, o fiinţă. Este un mod de a spune că astfel îşi merită denumirea comună. Altminteri, distanţele care separă limbajul vizual creat în artele plastice de limbajul „reprezentării" în literatură sunt considerabile.

Personajul poate exista, în roman, şi fără imagine constituită în portret. Uneori, cum se ştie, scriitorul poate alege să eludeze „detalii" care ar putea da măcar o idee despre figura „actorului". El există, cu toate acestea, şi poate fi determinant pentru cursul evenimentelor. Motivaţia pentru care „portretul" este absent se diversifică în funcţie de perspectiva narativă sau descriptivă (naratorul, instanţa descriptivă, nu va recurge la „autoportret" decât rareori), de importanţa acordată de narator altor personaje (secundare, episodice sau total insignifiante), de măsura în care „portretul" explică (uneori) firea Personajului. Componenta metonimică a descrierii persoanelor şi a mediului în care acestea trăiesc, descoperită de scriitorii realişti, se observă tocmai în legătura de sens pe care datele aspectului (fizic) o întreţin cu „datele sufleteşti", cu comportamentul lor social etc.

Portretul literar are în sine o funcție dublă, care nu apare în reprezentarea plastică. Atributelor vizuale pe care acesta le conține li se adaugă (foarte importantă pentru constituirea narațiunii) o funcție care a fost numită *mnemonică*. De fiecare dată când se iveşte (cu excepția, firește, a primei ocurențe), portretul se „reconstituie" din elemente anterior exprimate, cărora, eventual, le adaugă noi „tuşe".

Portretul este, de asemenea, cum au remarcat teoreticienii prozei, un mod privilegiat de „focalizare" a Personajului, o secvență a textului în care „realitatea" Personajului este cel mai intens implicată. El menține, în mintea cititorului, memoria „ființelor de hârtie" şi amplifică numărul trăsăturilor prin care acestea se constituie ca „personaje". Portretul, cu alte cuvinte, *fixează imaginea* în elementele ei denombrabile, concretizate (ceea ce îl apropie de reprezentarea picturală), în acelaşi timp în care o *fixează pentru memoria cititorului*.

Trăsăturile prezente în portretul literar sunt, tocmai de aceea, componente ale unei „structuri" pe care nu o vom regăsi în opera plastică. Ele amintesc mai curând de structura muzicală, a „temei cu variațiuni", construcție bazată pe *rappel* concret şi „definire" înnoită a obiectului discursului (aici, descriptiv). Cu excepția tablourilor care includ în aria vizibilă un obiect ca oglinda, suprafața reflectantă ce dublează imaginea din „portret" (celebrele pânze ale lui Velásquez constituie exemplul cel mai la îndemână), caz în care se poate vorbi de *mise en abyme*, în opera de artă vizuală nu vom întâlni aspectul repetiției (formale) a elementelor portretului.

Portretul nu este „redundant" decât în literatură (şi aceasta chiar atunci când, evident, nu este cazul unei concentrări a interesului narativ asupra „rolului" în chestiune). El se repetă pe sine în tot atâtea trăsături care sunt reluate pentru memoria textului şi întărirea imaginii Personajului. Fiind uşor decelabil în materia narațiunii, fragmentul descriptiv ce conține portretul poate fi considerat „emblema" Personajului, prima ca pregnanță după „eticheta" numelui. În fapt, portretul este cel mai puternic complement al numelui propriu, „predicația" lui descriptivă sau identificatoare. O

bună dispunere a trăsăturilor Personajului în text permite „recunoaşterea" acestuia, fără ca numele propriu, esenţial altfel, să mai fie invocat.

Portretul literar se prezintă cititorului în *succesiunea* textului şi nu în *simultaneitatea* datului pictural. El este *analitic* înainte de a fi *sintetic*, şi nu invers, cum se întâmpla cu modelul lui plastic (mult mai apropiat de datul real, cu care „împarte" ceva din concreteţea visată de reprezentarea literară). Sugestiile pe care pictura le *suscită*, portretul literar trebuie să le *exprime*.

Tăcerea tabloului se epuizează în *relieful verbal*, nesaturat, al proiecţiei imaginii desfăşurate în text.

„Plastic", portretul este atunci când îşi manifestă acea putere de „aproximare" în cuvinte a „vederii", ceea ce revine la trăsătura obligatorie a „limbajului vizual" conţinut de roman. Paradoxul întruchipat ţine de constrângerea specifică, a semnului verbal, de a se constitui în absenţa oricărei „exemplificări" *in praesentia*. Personajul se reprezintă întâi prin actul de limbaj care dobândeşte acea particularitate evocatoare, capabilă să inducă la polul receptării un efect „de real".

Portretul se relevă prin caracterul fragmentar, aproximativ şi, de aceea, nedefinit (ne-terminat). Procedeul recomandat de Autor în romanul *Patul lui Procust*, comparaţia, are cel mai serios aport în apropierea discursului de realizarea imaginii: „concret" sau „abstract", termenul comparaţiei ţinteşte întotdeauna, cum ar fi spus poetul, întreruperea şirului infinit de aproximări prin care obiectul definit tinde să se înfăţişeze mai clar imaginaţiei cititorului. Portretul literar concentrează în structura lui trăsăturile formale ale descrierii, dincolo de care se particularizează prin specificul obiectului înfăţişat (+ uman), având, în plus, caracterul relaţional înfăţişat mai sus: fiecare ocurenţă actualizează, confirmă sau, în anumite cazuri, infirmă elementele fixate o dată. Portretul conţine „trăsăturile descriptive", cum au ales să le numească teoreticienii, care se organizează după o schemă în aparenţă aleatorie, dar care se poate

descompune, pentru studiul expresivității, în componentele cu funcții multiple care sunt predicatele vizuale.

Studiul Personajului de roman se oprește, de aceea, cu ușurință asupra reliefului descriptiv înfăptuit în aceste portrete. Plecând de la observația că, în text, nu există pasaje care să se limiteze la reprezentarea pur materială, că orice „discurs" descriptiv conține în proporții variate un discurs „evaluator", care transcende imaginea palpabilă, putem spune că limbajul discontinuu în care se organizează descrierea fizică este întotdeauna dublat de unul continuu, subînțeles, care tinde să înglobeze imaginea generală a Personajului. Philippe Hamon, și după el, Vincent Jouve numesc aceasta realitate concretă / virtuală a textului „efectul-personaj".

În planul „concret", al limbajului vizual, este de asemenea greu să despărțim portretul de reprezentarea „corporală", care de cele mai multe ori se înfățișează ca un complement firesc al imaginii figurii. „Efectul-personaj" se compune, la acest nivel, din *predicate descriptive nediferențiate* (privitorul nu se oprește în special asupra figurii sau asupra imaginii corporale), ori, dimpotrivă, *particularizate, neomogene* (privitorul „privilegiază" una din cele două componente ale reprezentării fizice, *„portretul"* sau *corpul*). În cel de-al doilea caz, funcția descrierii este mult mai „orientată": ea se realizează în raport cu o *imagine-țintă,* a cărei apariție în text este indispensabilă, căci motivează întreaga atitudine a Personajului. Caracterul de regulă neutru al descrierii este aici absent, e. g.: Doamna T. face, pe rând, efortul de a restitui, în povestire, o imagine sau alta a lui D. Cele două categorii se disting net, deși pentru ambele tipuri de situații (privirea asupra *figurii* sau asupra *corpului*) dezgustul privitorului este exprimat direct:

„Era palid, mai urât ca de obicei, cu ochii tulburi și gura informă, uscată ca o smochină." (p. 10)

Prima secvență în care cititorului îi apare figura lui D. este o mostră perfectă a descrierii „orientate" (*semantic*, fiindcă toate mărcile sunt negative; *narativ*, deoarece relația între personaje este

anticipată; *contextual*, ca prima ocurență a trăsăturilor care vor fi „confirmate" de celelalte „portrete": paloarea, uscăciunea gurii - „gura fără sânge și fără contur, ca o floare veche de cârpă decolorată"; „gura ștearsă și uscată dispărea în figura palidă și brazdată").

Hotărârea de a se dărui acestui bărbat este în contradicție frapantă cu întreaga viziune a femeii asupra lui D. Gestul, aberant, are o singură motivație, care ține de conștientizarea, într-un moment, a „suferinței prin simpatie", a suferințelor apropiate: „Când eu am suferit atât, când eu am fost îndurerată că *.* n-a putut face un gest de prietenie și loialitate, cum pot eu lăsa lânga mine atâta deznadăjduită durere din cauza mea?" (p. 18) Înainte de a se confrunta cu *imaginea* dezolantă a *corpului* lui D., Doamna T. o percepe doar ca pe un receptacul al durerii:

„Din tot corpul acela îmbătrânit înainte de vreme, sucit în el însuși ca o foaie veștedă, s-a pornit un plâns zguduitor, de parcă toată viața din el s-ar fi dizolvat, lichidă, în lacrimi. Ochii inundați nu i se mai vedeau, doar sprâncenele, îmbinate acum într-un unghi ușor, accentuau că acolo s-a concentrat totul." (*ibid.*)

Să reținem imaginea „refugiului", a „concentrării" ființei în ochi, motiv recurent în situațiile de criză ale Personajului. Mai important, încă, pentru analiza ei, ni se pare faptul că personaje deosebite o resimt și o comentează identic. Ștefan Gheorghidiu, în scena de la popotă, îl țintuiește cu forța privirii pe căpitanul Corabu:

„Cred că mi-a văzut în ochi privelişti de moarte, ca peisajele lunare (...) De altfel, mai ajunsesem de două ori poate, în viața mea, până în acest prag. Ba, copil chiar, era să fiu sfâșiat de un buldog, care se năpustise asupra mea, dar i-am întâlnit într-o fulgerare privirea și a încremenit pe loc, ca și mine, alb atunci, ca și azi, probabil. Niciodată simt că n-aș putea face asta cu voință, ca un exercițiu. Cred mai curând ca această privire e ca o punte supremă de la suflet la suflet, de la element la element." (p. 21)

Una din „posturile" care se repetă, în roman, cu protagoniști diferiți, situația păstrează întotdeauna semnificația la care ne-am

referit. Varianta înfățișată de Gheorghidiu este, ce-i drept, una în care puterea interioară a personajului se manifestă. A se vedea comparația anterioară, probabil „chemată" subtextual, cu *cobra* :

„Au tresărit toți și apoi au rămas încremeniți (...), ca și când din tavan s-ar fi desprins și ar fi căzut în mijlocul mesei (...) o *cobră* (...), dar musteala otrăvitoare din mine trebuia să răzbească." (s.n. , p. 20)

Deși fără legătura exprimată cu puterea hipnotizatoare aruncată asupra lui Corabu, asupra câinelui, în copilărie, motivul ofidian este, negreșit, motivat.

Doamna T. însăși apare în cele două situații, când ființa, concentrată întreagă în ochi, este o „cobră" sau este pe ultimul limb al rezistenței ei. Sinecdoca pe care motivul o impune (ființa redusă / restrânsă la privire) rămâne, însă, aceeași, indiferent de varianta actualizată:

a) „Atunci privirea ei, *vie ca a unui hipnotizator liniștit*, spunea mai întâi singura fraza în așa mod că vorbele «nu făceau parcă decât să repete ce au spus ochii»." (s. n., p. 8)

Doar prin astfel de *biais*-uri, în care se manifestă uneori asociații neconștienitizate, se poate deschide o cale spre „constelația" de metafore „obsedante" ale unui scriitor. Cel asupra căruia se exercită, aici, puterea Personajului este însuși Autorul. Nimic nu vorbeste direct, în text, despre fascinația produsă asupra lui de Doamna T., semnatara scrisorilor. Portretul, însă, pe care acesta i-l face este în întregime „minat" de un discurs „amoureux" abia stapânit.

b) „Atunci s-a mulțumit cu corpul. Dar eu simțeam *că tot ce eram „eu" mi se refugiase în ochi*, în obraji; în linia strânsă a gurii, cum se refugiază cineva dintr-o camera inundată, într-un colț oarecare (...)" (s. n., p. 20)

Ororii de apropierea fizică, Doamna T. îi „opune" o încercare bizară: „Îl priveam, simțeam zgâriindu-mi pieptul hainele lui care încă mă dezgustau, și atunci, nădăjduind prin absurd că poate îmi va stârni prin deviere un interes oarecare, i-am spus să se dezbrace. Dar am făcut mai rău. Avea toată pielea palidă și neagră, de-am înghețat." (*ibid.*)

Imaginea corpului aduce cu ea suprema răsfrângere de dezgust. Limbajul este impregnat de o atitudine fără echivoc, care face ca descrierea să pară ea însăşi o tortură. Personajul este oripilat de ceea ce vederea îi dezvăluie, încât discursul se opreşte net, trecând sub tăcere, *dar fără a putea „retrage" imaginea*, tot restul. Pe de altă parte, câteva din detaliile care ţin de prezenţa fizică a lui D. sunt exprimate *pe altă cale decât privirea* (ocolire făcând subînţeleasă „apărarea" femeii):

„Îi simţeam buzele şi *calde*, şi *cleioase*, ca un corp de melc târându-se de-a lungul corpului meu... *pe gât în sus...*" etc. (s.n. p. 20)

Descrierea corpului lui D. corespunde celei mai intense atitudini exprimate în planul naratorului / privitorului. Dezgust, oroare, sentimentul propriei maculări în atingere sunt trăite de Personaj în pragul revelaţiei pe care o produce vederea. Văzul nu este însă singurul implicat în construcţia imaginii. Aşa cum o demonstra Jean-Pierre Richard(1954), reconstituind din studiul „senzaţiilor" prezenţa materială a Personajului, corporalitatea şi, implicit, reprezentarea acesteia se pot întemeia pe chemarea sugestiilor tactile, termice, olfactive. Închizând ochii, *privitorul aude şi simte*. Proiecţia se desfăşoară automat în continuare, pe retina imaginară a simţurilor complementare.

Varianta „corporală" a lui D. se construieşte în opoziţie, de la un punct, cu elementele stabile ale portretului, trăsăturile care se repetă (v. gura uscată /vs/ „cleioasă şi umedă"). Acesta nu este decât reflexul apropierii, motiv narativ care permite ca imaginea personajului să capete „consistenţa" trupului atins, nu doar văzut.

Interesantă şi în acord cu un element din poetica romancierului, pe care am vrea să-l numim *coerenţă tematică supraperspectivistă* a Personajului, este imaginea pe care Fred Vasilescu o realizează: cu accente mult mai scabroase, el „confirmă" imposibilitatea apropierii între Doamna T. şi un bărbat asemenea lui D., dar în acelaşi timp execută o „descriere" ca o „arhitectură a golurilor", căci fără obiect, pură proiecţie imaginară, pentru forţa exemplului:

„Femeia asta nu putea suporta fizic nici o urâţenie.

Asta mă făcea să nu mi-o pot închipui niciodată vânzându-se, de pildă, chiar în clipele ei de greutăți materiale (sic!), vreunui batrân flasc, cu carnea învinețită, roasă de eczeme. Nu putea să privească măcar asemenea lucruri fără să i se irite cu adevărat pielea. (...) Cum era sa-mi închipui că femeia aceasta curată ca un cățel de rasă (...) ar fi putut îndura apropierea parcă mirositoare, murdară, a organelor și secrețiunilor lui D? (...) Nu numai despre D., nu numai despre Ladima, dar despre Mărginoiu însuși, care avea un fel de iritație, furunculoză a pielii pe coapse, - știam de la baia de aer cald - eram liniștit când gândeam, căci îl compătimeam dinainte pentru imprudența de a apare gol, lângă o privire atât de neliniștită și iscoditoare, cu senzații repulsive, ca ale femeii acesteia." (pp. 176-177)

Naratorul „după-amiezei de august" comite o greșeală. Ceea ce „nu și-a putut închipui" s-a produs în imagine și, în plus, s-a întâmplat în fapt. Este o formă de a demonstra, de către scriitor, caracterul relativ al adevărurilor deținute de personaje: o mostră de ceea ce individul poate spera să dețină din adevărul multiform al lumii, chiar atunci când acesta se referă la persoana cea mai apropiată lui, aceea pe care o cunoaște cel mai bine. În formă, poate fi vorba, grație acestor evidente aparențe (Fred se minte; siguranța lui este iluzorie) de succesul demonstrației.

Perspectivismul este însă slăbit *ca procedeu,* întrucât personajului îi scapă contingențe, întâmplări așa-zicând obiective, iar nu natura celuilalt. Între viziunea lui și cea a Doamnei T. este o concordanță deplină, care merge până la detaliu (mai grotesc la Fred, cum am spus, poate și pentru că autorul nu l-ar fi putut pune în discursul „descriptiv" al unei doamne: vezi, spre diferență, ce pune în vorbele Emiliei!). Există o „coerență" în imaginea despre celălalt, care se verifică în raport cu discursul celuilalt despre sine. „Temele" care definesc natura unui personaj (predicate calificatoare, de ordinul imaginii sau al caracterizarii individuale) se văd „adeverite", dincolo

de constrângerile perspectivei, într-o imagine dublă (sau multiplă), coerentă, supraperspectivistă.

Coerența tematică se observă și la nivelul predicatelor descriptive. Două sau mai multe personaje se referă la același aspect, în descrierea lor, „confirmând" redundant un element al portretului sau al imaginii fizice. Spre exemplu, celebrul „Nu înaltă și înșelător slabă", cu care se deschide portretul Doamnei T. înfăptuit de Autor, se găsește confirmat imediat de imaginea despre sine a celei descrise:

„Nu știu dacă mă lăsasem cu totul dezbracată, dintr-o inconștientă cochetarie - *cei doi bărbați îmi spuseseră ca am un corp „neasemănat"*, de *„fausse maigre"*, *ca și prietenele mele,* care mă vedeau uneori goală (...)" (s.n., p. 20).

Cum se vede, însăși Doamna T. convoacă mai multe „instanțe"/ păreri concordante: Fred Vasilescu, fostul soț, prietenele. De ce să nu admitem, pe de altă parte, că adevărata rațiune a invocării acestor păreri „exterioare" ține de strategia autorului, pentru a introduce descrierea corpului gol al femeii, în scena respectivă: or, în discursul naratoarei, dată fiind cunoscuta „oroare de exhibiționism", este puțin probabil ca aceasta să se fi produs de la sine.

Desigur, „orientată", descrierea poate cunoaște și varianta euforică, a corpului *chéri*, a cărui frumusețe este în acord cu dorința celui care îl contemplă. După cum ipostazele pot alterna, sau pot suferi, în sine, alterări ale viziunii unice (evaluatoare).

6.7 Funcțiile portretului în romanul camilpetrescian

6.7.1 Interioritate /vs/ exterioritate

Imaginea exterioară a Personajului este, la Camil Petrescu, o proiecție polifonică. Mai multe „voci" sau instanțe descriptive relativizează coerența întregului, la fel cum „nedecriptat", în totalitate, rămâne interiorul fiecăruia dintre Personaje. „Transparența

interioară" (Dorrit Cohn) este continuu amenințată de caracterul limitat al percepției celorlalți despre celălalt, și chiar a sinelui despre sine. Camil Petrescu imaginează, cu program, ființe care se caută și se privesc, se află în postura interogatoare sau în disperarea incertitudinii, se „devorează" una pe alta în dorința de a se înțelege și de a se percepe într-un fel obiectiv. Că lucrul este o utopie o arată cu argumente întreaga concepție a personajului de roman pe care o găsim în poetica explicită și implicită a romancierului.

Alegând să ofere cititorului o lume verosimilă și în același timp plină de necunoscute, scriitorul se străduiește să „legitimeze" tocmai sistemul relativizant, sursă a îndoielilor și a adevărurilor subiective, adică parțiale sau deformate. În această concepție, autorul a integrat și nevoia de a da o imagine despre Personaje, imagine a exteriorității, percepute ca atare, de către un pol deopotrivă exterior, care este cel al Alterității.

Interioritatea „aparentă" și exterioritatea Personajului - partea ținând de materialitatea și „realitatea" lui fizică - sunt două domenii separate în construcția umanului. Cele două versante ale ființei ficționale se arată ca două modalități de expresie care își definesc, în același timp, sursa enunțiatoare: *eul* / în discursul despre sine, respectiv *alter* / în discursul despre celălalt. Către cea de-a doua situație ne întoarcem, spre a vedea cum, din eventual pol al receptării (obiectivate) a imaginii, Personajul se poate transforma în „producător" al imaginii nesigure despre Celălalt. (O asemenea ezitare, în privința trăsăturilor fizice și a semnificației lor a fost comentată în situația privirii duble, concomitente, a lui Gheorghidiu și a colonelului, prin care imaginea Elei se transformă nu doar în funcție de privitor, ci și de indecizia fiecăruia dintre ei.)

Relativizarea imaginii exterioare în funcție de privitor face parte din programul narativ asociat romanului subiectivității. Situarea în afara obiectului privit, *exotopia*, motivează atât frecvența „portretelor" (și absența „autoportretelor"), cât și multiplicarea perspectivelor asupra Personajului. Câte priviri, pare să spună

autorul, atâtea construcții individuale, legitime chiar dacă incompatibile între ele.

„Privirea" aruncată asupra lumii, pe care scriitorul o lasă pe seama Personajului, este, aşadar, o formă de manifestare a „competenței" descriptive, dar şi interpretative cu care sunt înzestrate, într-o măsura mai mare sau mai mică, făpturile ficționale. Ele sunt „responsabile" de toate percepțiile vizuale şi de fluctuațiile imaginii, de inconsecvențele observației şi caracterul relativ al produsului „vederii". În ecuația privirii, intră deopotrivă aspectul concret şi cel abstract al termenului: *vedere* şi *viziune*, descriere (im)parțială şi calificare subiectivă, examen al superficiei şi privire scrutătoare, interogatoare, creatoare de înțelesuri şi concluzii în privința făpturii supuse investigației.

*

Cînd creează personaje care compun o dispoziție strictă a „rolurilor", apropiată de aceea din teatru, romancierul este atras spre o compoziție similară a portretului. Trăsăturile fizice sunt înglobate unei imagini *itinerante*, *repetitive*, în acord psihologic cu semnificația personajului pe scena romanului. Se remarcă, de aceea, un proces de polarizare a imaginii umanului în funcție de legile opoziției şi echilibrului care „împart" personajele în istoria povestită. S-ar spune că personajelor „episodice" le este în mod firesc destinat procedeul „crochiului", ce „constă în a reduce portretul la un foarte mic număr de detalii caracteristice, care rezumă şi sugerează ansamblul" (Pierre Danger, 1973, p. 151). Aceasta este *schematizarea*. Diferind prin accentul ironic şi printr-o anume „simplificare a formelor", *caricatura* sau *şarja* pot de asemenea să preia funcția descriptivă (deviată sub raport „semantic" prin respectiva atitudine a naratorului). Personajele, aflate în opoziție simbolică sau pe acelaşi plan al importanței narative, sunt înfățişate consecvent prin ceea ce, cu o sintagmă a autorului, s-ar putea numi *„atributele obligatorii"*. Particularitatea este frapantă şi un studiu statistic al frecvenței cu care

apar anumite segmente descriptive, adevărate etichete vizuale ale persoanei, ar pune în evidență o consecvență vecină cu obsesia. Cazul nu este reprezentat doar de caricatură sau șarjă, ci și de variantele „grave" ale fizionomiilor personajelor. În imaginea lui Ladima, liniile constante ale portretului sunt date de viziunea lui Fred:

„George Ladima, om în toată firea, cu reală prestanță, ca să zic așa, a făcut o foarte bună impresie... *Mustața blondă, întoarsă în sus, bărbăția lui bătăioasă*, un fel de încredere în sine l-au impresionat pe tata." (p. 150) (s.n.)

Detaliile sunt reluate parcă într-o amnezie... textuală, la mici distanțe, înfățișând o figură nervoasă, în mișcare. La fiecare nouă ocurență, portretul readuce în planul imaginii particularitatea ce pare desprinsă dintr-o *fișă de autor* care fixează sumar, *pro memoria*, trăsăturile distinctive:

„Ladima ridica din umeri exasperat, *cu mustața blondă bătăioasă*"(152). Variațiunile nu „ies" din tiparul odată adoptat: „Ladima a sărit în sus, *cu mustața indignată*" (154). Dominanta *poetică* a limbajului descriptiv se remarcă în preferința autorului pentru „respirația" scurtă, a metonimiei sau metaforei, ori a elementului predicativ suplimentar. Evitată cel mai adesea, forma „analitică" a predicației descriptive lasă loc tușei nervoase, în care comparația este *redusă*, în graba notației revelatoare, la figurile de substituție („bătăioasă", „indignată"). Cititorului i se oferă mereu clișeul vizual: „Ladima, parcă *suflecat* (?), cu buzele strânse și *mustața ridicată*..." (166) Cum însăși Emilia o va remarca (admirabil efort de interpretare), atributul viril al figurii lui Ladima capătă un soi de personalitate comică în momentele de mânie: „Devenise furios – își amintește... consecvent Fred – și avea în colțul gurii și puțin pe buza de jos câteva fire de spumă. *Mustața i se zbârlise.*" (156) Fără intenția *caricaturii*, autorul suprapune neîncetat (probabil spre a da contur, simultan, *pozei instantanee*) „atributele" distinctive, adică „obligatorii" ale eroului. Memoria lui Fred îl „construiește" identic pentru a descrie prima întâlnire a celor doi, în „scena duelului", la

Tekirghiol:„un *tip de lăutar* sau doctor, așa ceva, *cu mustață de plotonier*, cu manșete scrobite, ca două burlane" (105). *Detaliul vestimentar*, complement nelipsit al crochiului, este de asemenea o formă repetitivă; insistența asupra caracterului *demodat* vine din exigența particulară a unui adevărat cunoscător, „arbitru al eleganței". „Lecția" ținută mai târziu aceluiași Ladima pleacă dintr-un subînțeles „capital" informațional (dacă nu chiar un „monopol") pe care Fred îl deține între celelalte personaje, cu excepția obișnuită: Doamna T. (Ca și Ștefan Gheorghidiu, pe seama căruia inspirația – nefericită, susțin exegeții – a romancierului a pus „lecția" de filozofie în alcov, diferite personaje guvernează un *domeniu* – mai mult sau mai puțin pretențios – de cunoaștere. „Teoriile", convingerile lor umplu (motivat) un „gol" informațional și sporesc romanului deschiderea spre „teme" noi). Contrariant poate părea faptul că, la rândul lui, Ladima consideră „comic" aspectul vetust al îmbrăcămintii „actrițelor celor mai mari" (într-un tablou alcătuit din fotografii): „Un tablou foarte interesant (...), dar puțin cam comic pentru că unele din actualele stele sunt acolo *îmbrăcate după moda de la 1906*, cu mâneci cu bufanți, cu părul claie, peste care e pusă, cam spre creștet, pieziș, o pălărie de fetru bărbătească prinsă cu un ac, încât cred că – vorbesc de cele care trăiesc – bucuroase ar renunța la cinstea unui astfel de tablou istoric." (108) Mod prin care romancierul inserează abil *memoria concentrată* a realului (corelativul, fotografic, al existențelor reale: „Eufrosina Popescu, Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, Tina Barbu, Lucia Sturza și altele"). Ladima se arată drept privitor competent („moda de la 1906"), în contradicție cu nepriceperea lui în domeniu, sesizată de Fred. Omul cu *„manșete rotunde ca niște burlane* și *mustața de notar*" (111) avea „ceva ridicol în silueta *demodată* ca o figură dintr-un catalog vechi, prăfuit" (204). Emiliei îi apare „caraghios", „ca un tată", iar lui Fred, cu „aerul unui profesor, înăcrit,de geografie, de provincie". (204)

Aplicată în mod conștient, rețeta „personalizării" în câteva trăsături repetate obsesiv ar fi dus la caricatură. Autorul manifestă

însă un tipic „sindrom" de hipercorectitudine în raport cu personajele sale; *întărirea* imaginii corespunde unei dorințe conștiincioase de fixare a individualității fiecăruia. Excesiv ca întotdeauna, el sfârșește prin a se lăsa depășit de numărul în care se repetă aceleași amănunte. Efectul – o imagine stereotipă – provine paradoxal din observația inteligentă, nerăbdarea „vizuală" și nervozitatea descrierii. *Ticuri vizuale* sunt lesne reperabile, încă, în descrierea lui Nae Gheorghidiu și a Emiliei Răchitaru. Acestora doi, „descriptorul" Fred le rezervă *privirea sarcastică*, ceea ce ar fi putut explica persistența aceloraşi atribute fizionomice. (Romanul arată, totuși, procedeul la o scară mult mai largă).

Nae Gheorghidiu se regăsește, ca personaj, în al doilea roman, drept efect al tehnicii *serialității*, la care aderă scriitorul. E de văzut, așadar, în ce măsură „consecvența" excesivă a liniilor portretului se manifestă în *ambele opere*, pentru a ști dacă „schema" interioară pe care autorul o depliază cu fiecare apariție a personajului își găsește o adeverire și dincolo de *viziunea lui Fred*. Portretul acestuia rezultă întotdeauna din observația unei *atitudini, a unei scene* care-l are în centru. Prin urmare, observatorul notează, cu mijloacele teatralității, *jocul,* mimica, gesturile, înregistrând schimbările de tonalitate discursivă sau de dispoziție. Spre deosebire de Ladima, nervozitatea lui Nae Gheorghidiu are un *ce* gălăgios care se repercutează asupra privitorului – auditor și-l apropie involuntar de un alt Nae, caragialian. Când se află, deci, în preajma lui, Fred Vasilescu notează (în gând, lăsându-se în voia privirii): „Cel de lângă noi avea *fălcile rase, mari, căzute*, dar ochii verzi, stinși totdeauna, îi avea acum ficși, își absorbea buzele... M-a uimit ce palid devenise. I se vedeau, mai puține, dar clare ca o stropeală roșie, păienjenișul vaselor sângerii, din obrajii căzuți, din spinarea nasului poros și coroiat..." (162) Din portretul realizat se deduc, totodată, *reacțiile privitorului.* El pare a fi *țintuit*, în repulsie și oarecare fascinație ca o teroare, specifică *pradei.* Figura apărută ascunde cu greu schema animalieră a portretului, conținând deopotrivă ferocitatea carnasieră, a

maxilarului, amenințarea „privită" de aproape: nasul (ca un plisc) „poros și coroiat". Altă dată, „teroarea" simbolică lasă loc elementelor compunând stereotipul: „Și se strâmba, țuguind buzele ca un dos de găină (sic), chiar la telefon." (163); „Gura mică i se strângea și mai mult, între *fălcile mari* cu *obraji căzuți, de babă*" (190); „greoi și cu *obrajii căzuți* sub *fălcile strânse...*" (164); „cu *fălcile căzute ca la un copoi,* de culoarea tărâțelor" (166); „Cu *fălcile împăcate* și *gura de babă*, Nae Gheorghidiu confirma..." (195) etc. Fred Vasilescu împărtășește (neașteptat?) repulsia irepresibilă, a lui Ștefan Gheorghidiu pentru unchiul său. *Instanța paternă substituită* pare a fi înțelesul ascuns al dominației exercitate de personaj asupra celor doi naratori. (Fred Vasilescu, aflat mereu în biroul tatălui său, nu are „ochi" decît pentru Nae Gheorghidiu. Biroul *tatălui* este pretextul – întâlnirea personajelor – pentru prezentarea, de către narator, a deputatului. Este „ocolul" necesar, care permite interesul vizual al descriptorului. Tănase Vasilescu este un personaj lipsit de chip în romanul „fiului". Absența imaginii, a reprezentării vizuale echivalează cu o absență resimțită în planul general al lumii personajelor: deși prezent, în viață, Lumânăraru nu *există* în „portretul de grup" livrat cititorului de narator(i).

6.7.2. În foaierul romanului

Personajele lui Camil Petrescu sunt, în permanență, obiect al tentației vizuale. Dacă în privința *construcției lor interioare* este evidentă detașarea de tipologiile umanului reprezentate anterior în ficțiune, lucrurile se nuanțează atunci când încercăm să definim resorturile / dar și structura *imaginii lor exterioare.* Aici se manifestă ruptura între *interioritate* și *exterioritatea* Personajului. Nu vorbim de „soluția de continuitate" între corp și suflet, *soma* și *psyché.* Aceasta ar însemna o simplă contrazicere a determinismului obișnuit (în estetica realistă: personajul se regăsește, necontrazicându-se, atât

în imaginea lui interioară, cât şi în reflectarea exterioară a personalităţii).

Este o relaţie motivată, între un „semnificant" corporal şi un semnificat mai abstract (fi-rea, fiindul interior). Ruptura devine mai interesantă pentru... personajele înseşi, cărora le revine menirea de a *scruta pe Celălalt*. Să ne explicăm. Sistemul naraţiunii din primele două romane ale scriitorului se axează pe legea perspectivei. În povestire, important nu este însă *a vedea*, ci *a cunoaşte, a înţelege, a stabili raporturi*, cum afirmă scriitorul în mai multe rânduri. Aşadar, naratorul / descriptor nu este întotdeauna şi un bun *decriptor*, din simplul motiv că ceea ce-i lipseşte nu este *imaginea* (secvenţa exterioară a prezenţei Celuilalt), ci... *imaginarea*, completarea datelor în desfăşurarea realului (din care face parte existenţa lui Alter). Personajul „suportă" consecinţele pierderii omniscienţei. El, reflector, trebuie să-şi pună la încercare toată inteligenţa, capacitatea de a construi, cu datele realului, semnificaţii. Postura de privitor este mereu regalată: obiectele se impun de la sine vederii, fiinţele aşijderea. Un critic specula nu de mult (fără dreptate) pe seama unei aşa-zise compensaţii care s-ar fi produs, la scriitorul atins de surzenie: fiindu-i „refuzat" auzul, artistul ar privilegia, în roman, *imaginea, vederea* etc.! Nu găsim pentru moment un argument decisiv (poate statistic?) împotriva afirmaţiei Irinei Petraş. Convingerea pare a veni dinspre rumorile textului, dialogat, jucat, interpretat pe „voci" diferite: un... vacarm există, în construcţia „plurivocală". Nu doar „vocile" scriptice ne întâmpină în povestire. Prin intermediul lor, celelalte prezenţe se afirmă mai degrabă zgomotos: parlamentari limbuţi, vorbitori zeloşi sau atinşi de incontinenţă verbală, voci tulburătoare (cea a Doamnei T.) sau iritante, cacofonice, intempestive (ca a Emiliei). „Explicaţiile" între îndrăgostiţi, furiile, jocurile erotice sunt legate de un relief vocal pe care naratorul nu întârzie a-l descrie.

Personajele sunt frustrate atunci când asistă la *scenele mute*: de la depărtare, conversaţia între Doamna T. şi Ladima îl aruncă pe Fred Vasilescu în spasmele geloziei. Neauzindu-i, spectatorul cade în

vertijul celor mai sumbre presupuneri. El construieşte, în marginea *imaginii*, cu acea facultate *i-realizantă* proprie, după Jean-Paul Sartre, *imaginaţiei*. În câmpul percepţiei naratorului, *imaginile* trebuie împlinite, cu sens, ceea ce conduce la relativismul viziunii.

„După-amiaza de august" începe cu un spectacol exterior, al clădirilor a căror intimitate a fost violată. Traseul solitar al naratorului spre locuinţa Emiliei, drumul Personajului este, într-o manieră perceptibilă pentru cititor, presărat de imagini care iau forma *quasierotizată* a aşteptării lui Fred. Lâncezeala toridă a oraşului este, de fapt, pregătirea / pauza înaintea spectacolului. Capitolul apare, în întregul romanului, ca un foaier în care, văzute şi auzite, personajele par a evolua spre o scenă de teatru.

Un loc esenţial îl ocupă, în discursul naratorului / spectator, observaţia *corpului*. Materializându-se în discursul lui Fred, *corpurile de femeie* fascinează. Asaltat de *i-mediatitatea* prezenţei Emiliei, Fred îi opune, mental, imaginea Doamnei T. Pentru a accede însă la ea, Personajul trece prin purgatoriul întâlnirii cu actriţa.

6.8 „Corps de femmes"

Observaţia corpului Emiliei acaparează mai mult decât s-ar putea crede. Nuditatea ei neprovocatoare îndeamnă la explorarea cu privirea, distrată sau curioasă. Sunt „zone" care spun privirii altceva decât limbajul corpului, în întregul său. Repulsia pe care Fred o defineşte fără înconjur şi fără menajamente este trezită de atitudine, de o personalitate a trupului care împrumută ceva din categoria femeii.

Mişcările neaşteptate, „pozele" carnale se desenează pe retina privitorului fără voia lui şi atunci imaginea pare a se constitui independent: „Ea e lângă mine, aproape de tot, mai sus, ca să-şi poată petrece mâna în jurul gâtului meu... Sânii i se apropie acum voinici, fără să se diformeze prea mult... Banul cel mare, cafeniu, uşor bulbucat din jurul sfârcului drept e pe din două tăiat de marginea de

sus a cămăşii pe care a ridicat-o, din nou, doar într-o parte. E în jurul cafeniului, ca o aureolă alburie, vizibilă numai când priveşti atent, irizată mai în alb încă decât restul pielii" (p. 73). Ceva contrazice constant comentariul dezgustat al personajului. El pare traversat de un limbaj care i se impune prin „obiectivitate" – care este, fără îndoială, cea a imaginii. Este diferenţa între „imagine" şi percepţie, despre care tratează cartea lui Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*. Subiectul contemplator se află „depăşit" de puterea „priveliştii", pe care, de altfel, o descrie fidel. E un soi de „*débordement*" a imaginii, reliefându-se independent. Descrierea *corpului* se află, astfel, organizată în două registre, unul al comentariului (despre care nimeni nu ar putea spune că nu e misogin până în ultima fibră) şi altul al actului *manqué*, rezultat al privirii neintenţionate şi al imaginii involuntare, survenite într-un moment în care obiectul meditaţiei îl formează altceva, alt subiect: „Mă uit peste teancul mare gânditor. Emilia vrea acum să le dea la o parte (...) A întins mâna şi, când s-a aplecat, sânul mic atârna sub braţ ca o greutate molatecă." (p.. 72)

Toposul relaţional *corp / imagine / fruct* este cel mai frecvent în descrierile lui Fred. Conţinând o senzualitate imediat perceptibilă, asociaţia se repetă ori de câte ori imaginea înregistrează un anumit segment corporal. *Mere, gutui, rotunzimi molatice* sunt tot atâtea motive ale traseului impresionat al retinei lui Fred. Variaţia pare posibilă, dar „figurile" reiau ciclul, anunţând mai curând un impas de imaginaţie. Nu ne referim cu precădere la registrul metaforic, acesta fiind, poate, limitat cu voinţă. Frecvenţa deosebită se măsoară în numărul imaginilor asociate acestor figuri de discurs. La 100 de pagini distanţă, naratorul după-amiezei de august pare a fi epuizat arsenalul comparaţiilor, întărind contururile prin imagini care se repetă: „chimonoul strâns pe ea, ca o mantie de căpitan, cu mâna în şold, încruntată (...). Are o plinătate *de modelări de gutuie molatecă*, şi te miri că baboşii de mătase cu toc subţire pot suporta atâta autoritate (...)." (p. 197).

Mizanscena amoroasă nu poate fi decât un contrapunct, dureros, al lecturii scrisorilor lui Ladima. Totuşi, motivul *întâlnirii*

este cu precădere susținut prin fulguranta imagine a corpului, tulburată în răstimpuri de vagi impulsuri. Fred se dovedește, în pofida luciditătii lui în alcov, un subjugat al imaginii care i se oferă. Nu am ști unde se oprește interesul lui (întrucâtva deviat, ca al Doamnei T.?) și începe reacția automată, deopotrivă a corpului și a privirii care pune stăpânire, fascinată, pe obiectul ei. *À son insu*, Personajul este un înșelat al propriei violenii, al propriilor precauții. Luându-și distanță față de semnificația morală a prezenței lui în dormitorul Emiliei, el nu reușește să dispară complet din tabloul abjecției care este pasa Emiliei. Nici măcar Autorul nu pare a observa, din postul lui de confesor, capcana pe care singur Fred și-o întinde ca om de onoare, ca *dandy* (potrivit propriei versiuni despre sine, pe care narațiunea o implică). Toate gesturile sale față de Ladima și amintirea lui (inclusiv remușcarea vie că a fost, cândva, cauza nefericirii de moment a gazetarului înamorat) se pot anula prin exact această abdicare necondiționată în fața Emiliei. Scuza este veche de când lumea: superioritatea în ordinea spiritului apără de înjosire, de orbire. Să nu fi înțeles Fred în nici un fel valoarea suferinței lui Ladima, care nu și-a găsit răspuns decât în moarte? Sacrificiul lui, exacerbat, este într-o anumită măsură expierea tuturor înjosirilor, atât ale demimondenei, cât mai ales ale oamenilor de onoare, de felul lui... . Fred percepe, desigur, cauzele, sensul, uneori absurdul acelei mortificări conștiente. Pare a nu înțelege însă, cum încercăm să o definim, *valoarea* în absolut a devotamentului suicidar al lui Ladima. Poezia *Patul lui Procust*, celelalte texte atribuite gazetarului de la *Veacul* constituie o cheie peste care nu merită să trecem ușor, cum a trecut (doar el știe de ce) Autorul. Ele, fragmentele din opera presupusă a poetului (eșantioane care la prima vedere atestă desprinderea de contingent a subiectului liric), *vorbesc*. Despre ruptura între puritate și existența lumii în treapta ei cea mai de jos. *Opera la negru*. Transmutația necesară. Singur poetul însă este în măsură să înfăptuiască, simbolic, transferul neașteptat, contopirea între lumi. Ceea ce, nevoiți să anticipăm, vom spune că a și realizat. Iubita luată în moarte nu mai are existența Emiliei. Este Doamna T.,

imposibila „transmutație" (umană) s-a petrecut. Că Ladima s-a preocupat de „imaginea", amintirea lui postumă, este *tot o impresie*, relativă, a cunoscuților săi. La fel cu celelalte, care se contrazic sistematic. E greu de înțeles de ce tocmai *această* scrisoare nu a fost pusă la îndoială, în privința rostului, a motivației. Un Ladima întruchipând derapajul logic înainte de moarte. Este imposibil de închipuit. Umilit în fața cunoscuților și a necunoscuților, lucid și orb, înșelat în manieră grosolană, batjocorit... Dacă ar fi avut substanța lui Gheorghidiu, Ladima ar fi supraviețuit. Disprețul lui ar fi fost suveran, știind că s-a înșelat, atâta timp. Reacția lui ar fi fost năpraznică, intrând în tipar. Nu e nevoie să invocăm aici Utopia în care trăiesc personajele. Opera ne-a arătat că ele se trezesc întotdeauna. (Pare că autorul a urmărit cu insistență tocmai acest moment, al trezirii!). Ladima *este altfel*. Nu doar un gelos din stirpea lui Swann. El este un personaj de stirpe dostoievskiană, dintre cele care se hrănesc, sporind, din propria umilință. Atâta vreme cât este pusă în slujba salvării unui suflet pierdut, suferința nu e niciodată risipită, gândește un astfel de tip dostoievskian.

Ladima este un generos, ceea ce nu se poate spune despre mulți eroi ai romanelor sau ai pieselor de teatru ale autorului. *El nu se îndoiește niciodată*, fapt de neînțeles pentru cei care-l cunosc, inclusiv pentru Autor. La fel de precaut trebuie considerat aspectul personalității care se oferă cunoașterii celorlalți, și care apare ca o fractură logică în construcția personajului. Ladima pare locuit de un dublu „altoit", ca să folosim un termen preferat al autorului, ceea ce vrea să zică străin, *alter* și, în același timp, în discordanță aproape patologică (schizoidă) cu tiparul personalității „diurne" a gazetarului.

Dintre toate tezele romancierului, cea din care s-a născut personajul lui G.D. Ladima pare cea mai vulnerabilă. Enunțată, ca mai multe idei puse în practica romanului, încă în text, teoria că orice încercare de a fixa în adevăruri „psihologia" ființei este sortită eșecului, fiind condamnată adesea la ridicol (o „pretenție" a scriitorilor mistificatori) este absolutizată în cazul lui Ladima. El nu poate fi înțeles decât în măsura în care privitorul (martorul, punctul

de vedere) ocupă un singur unghi al perspectivei. Fred Vasilescu împărtăşeşte cu Autorul uimirea de a cunoaşte un „alt" om, însă relativizarea este împinsă la ultimele consecinţe deoarece imaginea lui Ladima este analizată şi în urma declaraţiilor aiuritoare ale prietenilor săi, aşadar ale acelora care ar fi trebuit să aibă o viziune cât de cât concordantă. Primul „revelator" al imaginii duble / discordante a personajului este Emilia. În ordinea pe care o impune textul, Fred şi Autorul suferă şocul descoperirii întâi prin medierea femeii. Poate de aceea, ca să revenim la imaginea Emiliei construită în discursul lui Fred, puterea cu care se impune senzaţia *absurdului* este de la început atât de covârşitoare. Corpul Emiliei este ca o mărturie obscenă, nepotrivită, a unei tragedii care s-a consumat în van. Versiunea ei rămâne la ipostaza unui Ladima dostoievskian, fericit în umilitate şi nu se ştie în ce măsură conştient de automistificare. La celălalt capăt al cărţii, descoperim mărturiile despre personajul orpilat, ruşinat de pasiunea căreia i-a dat curs: „Parcă se rupseseră în el resorturi, parcă organele nu-i mai funcţionau. Era cu mult mai rău decât bolnav. Se jurase că după o ultimă întâmplare umilitoare, pentru nimic în lume nu se va mai duce la ea. Era el însuşi uimit că a putut să iubească asemenea femeie, îmi spunea chiar că i-ar fi ruşine dacă ar afla şi altcineva în afară de noi, prietenii." (p. 296) Declaraţiile lui Cibănoiu nu sunt puse la îndoială nici de Autor, nici de Fred. Complicat de scrisoarea misterioasă adresată Doamnei T., sfârşitul lui Ladima este „explicat" în cele din urmă astfel, *adoptându-se versiunea prietenului său.*

Fred Vasilescu este un interpret infatigabil al limbajului non-verbal, imaginile compunând sub ochiul lui o „retorică" *sui-generis* a gestului, a dispoziţiei liniilor sau a contrastului între componentele figurii, ca mai jos: „A întors spre mine ochii mari, verzoşi, care nu spun, din pricina gurii de manechin, nimic." (p. 73)

Epitetul „verzoşi", peiorativ (conţinând, în sugestia cromatică, semnificaţia diluării), are conotaţia lipsei de substanţă, care nu revine decât redundant în decrierea femeii: *ne-spunând,*

ne-semnificând nimic, privirea se „obiectualizează", asemeni „gurii de manechin".

Remarcile interioare ale personajului alternează în a sublinia, contrastant, expresivitatea vulgară, dar vie, a corpului, ori, dimpotrivă, inerția goală, placiditatea fatal despărțită de semnificație, „conținut, viață" (cum ar fi spus Gheorghidiu), a diverselor lui segmente.

Este în logica acestei viziuni și insistența naratorului asupra ridicolului Emiliei ca actriță, a prezenței ei scenice. Lipsită de o inteligență minimă, de înțelegerea necesităților jocului în scenele cele mai evidente, Emilia este incapabilă de *empatie*, cum incapabilă este de simpatie. Dovezile în acest sens apar aproape la fiecare replică, dispunându-se într-un corpus motivațional dintre cele mai accentuate ale textului. Adevărat *topos*, plecând din comentariul teatral și din preocupările scriitorului în privința regiei și a actorilor, se distinge și aici repulsia față de ceea ce am putea numi, cu un termen al autorului, *dicțiunea* goală, gesticulația patetică: „Ea voia să dea celor de la Național pesemne «o lecție de ce înseamnă teatru adevărat»... Articula fiecare silabă, făcând-o să vibreze ca un bob de fier într-o nucă de tablă... Ținea umerii drept... și nu ridica brațul decât până la înălțimea lor... Se mișca foarte încet și majestuos... Rolul era însă al unei sărmane croitorese, care părăsită de iubitul ei, cu un copil, căuta sfioasă de lucru... Din tot rolul Emiliei nu se mai pricepea astfel nici un cuvânt (...)" (p. 70).

Retorica hilară a personajului, privit atât în postura *actorului*, unde imaginea este mediată de o „interpretare", conștientă, a momentului, cât și în scenele romanului, reprezintă un *strat saturat de semnificație*. Naratorul contemplă un spectacol al mimicii, gesturilor și pozelor, raportându-l la cel real, din performanța lamentabilă a actriței. Sensul este același, fie că este vorba de întruchiparea unui rol imaginar, fie că rolul este chiar omul. Aflat mereu sub accentul sarcastic al privitorului, chipul Emiliei se desenează caricatural, lăsând să se vadă, cu ușurință, imensul vid interior. Ar fi de spus că, în afară de Ladima, care o supune unui

adevărat proces *resemantizant*, nici un personaj reflector sau chestionat în privința ei nu o situează în altă categorie decât ceilalți. Emilia reprezintă, astfel, cazul cel mai limitat de relativizare, în paralel cu exemplul cel mai flagrant de *deformare* a întregii personalități (prin perspectiva, evident, a lui Ladima). Textul privilegiază *prin însăşi construcția sa* această juxtapunere de mărturii discordante. Perspectiva lui Fred şi vocea *d'outre tombe* a poetului subjugat se succed neîncetat, oferind cel mai pregnant contrapunct al planurilor *desfăşurării* unui personaj... Înțelegem prin termen domeniul *evaluării personajului* de către altul, precum şi arsenalul *descriptiv* legat de reprezentarea lui: amprenta, urma, *caracterul*, în sens etimologic (*karak* = urmă) se nasc mai ales din descrierea asumată de cei doi, Fred Vasilescu şi Ladima.

În felul acesta, deviat, proiecția Emiliei se situează *în opoziție cu propria imagine*, făurită de celălalt bărbat, şi abia în al doilea plan *cu imaginea Doamnei T.*, suprapusă prezență interioară, înfiorată, pe retina lui Fred .

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

1. Cf. Didier Julia, *Dictionaire de la philosophie,* Librairie Larousse, Paris, 1984, p. 133. Caracterul labil, totuşi, al demarcaţiei este mereu amintit: „On a cherché souvent à distinguer les images des représentations réelles, en invoquant la plus grande complexité et la cohérence de ces dernières. Ces critères restent fort discutables."

2. Sylvain Auroux, Yvonne Weil, *Nouveau vocabulaire des études philosophiques*, Hachette, Paris, 1975, pp. 109-110.

3. Cf. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981; *Du descriptif*, Hachette Supérieur, Paris, 1993.

4. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, vol. I.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ÎN LOC DE CONCLUZII: RE-SCRIEREA

Re- scrierea – o poetică

Camil Petrescu împărtăşeşte cu marii artişti obsesia *creaţiei*. Demiurgie imaginară, plăsmuirea fiinţelor în opera de ficţiune scoate la iveală şi specifica „mitografie", construită cu voinţă sau involuntar. Romancierul este centrul unui proces „fantasmator", asemeni personajului său Andrei Pietraru, din *Suflete tari*. Că această forţă cu care se proiectează adevăratele „ectoplasme" (personajele numite metaforic astfel de Francis Berthelot[1]) răspunde unor legi interne, inefabile de la un punct, este un adevăr. Uneori, nici artistului nu-i este dat să privească în lumină „desenul din covor". Constantele operei, în privinţa creaţiei personajelor, vorbesc despre convergenţe tematice (tipologii specifice), structuri de adâncime (re-scriere, simbolică, de sine) sau „accidente" aparent necontrolate (răsturnarea totală a opticii de creaţie, în trilogia *Un om între oameni*).

Câştigat, ca un modern ce se găseşte, de posibilitatea reflectării, în operă, a procesului de creaţie, scriitorul îşi făureşte personajul în acelaşi timp cu un discurs *poetic* şi *poietic*. Pentru cercetarea noastră, dimensiunea esenţială a personajului camilpetrescian este dată de legătura inextricabilă cu această conştiinţă poetică a textului care se scrie. Metaforic vorbind, o primă *re-scriere* înfăptuită în ficţiune este oglindirea procesului *creator*, în care sunt antrenate explicit, pe diverse trepte ale accederii la demnitatea naratorială /auctorială, personajele. În sensul cel mai larg, artistul „re-scrie" o experienţă profesionalizată, cu aerul imparţialităţii şi al distanţării nete de „discursul" personalizat, perspectivist, figurat de personaje în roman.

Re-scrierea trăitului. „Creanga de la Salzburg"

Dincolo de exercitarea unei funcțiuni speculare în ordinea creației propriu-zise, dincolo de oglindirea voită și vizibilă a „facerii" literaturii, în universul lor, personajele împlinesc la modul propriu acest „act", recuperator. Scrisul, cu valoarea sa probată, dobândește cele mai multe semnificații în ipostaza *scrierii palimpsest*. Tematic vorbind, are loc o întoarcere în trăit, o *re-scriere a trecutului*, care pentru personaje, în majoritatea lor, înseamnă „viață îngropată". Confesiunea are valoare terapeutică și permite naratorilor (cel puțin unora dintre ei) să re-trăiască, cu o bucurie conținută, un timp în marginea „realului", un *dublu al realului*. În fond, s-ar putea pune alături „bucuria anesteziată" a scrisului lui Fred (re-scriere a celor doi ani de tăinuită suferință) cu sentimentul *i-realității trăite*, al Doamnei T., resimțit în timpul fast al comuniunii erotice și mărturisit Autorului. Se prea poate ca *intuiția difuză* a eroilor să fi fost legată de ne-realitatea, natura iluzorie, căci mistificată cumva, din eroare, a comunicării lor. „Nimic mai interesant decât pasiunea –scrie Stendhal în *Despre dragoste,* pentru că în cazul ei totul este neprevăzut, iar *agentul este vicimă*". Metafora fericită a „crengii de la Salzburg" și vestita „cristalizare" stendhaliană definesc psihologia dragostei care „edifică o lume de fantome" (Jean-Pierre Richard)[2]: „Din clipa în care iubește, cel mai înțelept om nu mai vede nici un obiect așa cum e... Nu mai atribuie nimic hazardului, pierde sentimentul probabilității. Un lucru imaginat e un lucru care există pentru efectul lui asupra fericirii sale". (Stendhal, *op. cit*)

Ideea îi venise în urma unei vizite la o mină de sare, la Salzburg. Aruncând o creangă în interior, după o vreme privitorul constată că aceasta s-a acoperit de cristale asemănătoare diamantelor: „Ceea ce numesc cristalizare este operația spiritului care descoperă în orice lucru că obiectul iubirii dobândește noi perfecțiuni". Frica de automistificare poate sălășlui în luciditatea personajelor. G. Călinescu a dat retragerii lui Fred explicația de mai sus. Fuga bărbatului în fața Doamnei T. s-ar face din teama de a nu descoperi în ea o femeie de

teapa Emiliei. Procesul i-realizant, înfăptuit de imaginație, le este unora însă sursă a trăirii. Ladima „rescrie", mistificând, o imagine neverosimilă a Emilici. În cazul lui, procesul de *cristalizare* este desăvârşit, spre deosebire de celelalte personaje, care ajung să-şi cenzureze pornirile din teama de eroare.

Rescrierea trăitului este, aşadar, o formă romanescă prin care personajele se constituie în povestire, conştiințe angajate pe traseul rememorării. În funcție de natura „pasiunii" – *cristalizare* în sens stendhalian sau teama de automistificare – se pot despărți două „căi" în asumarea sensurilor trăitului: ruptura care denunță „cealaltă viață", pierdută definitiv pentru personaj, ori, dimpotrivă, persistența *în mistificare*, prin „transcenderea" obiectului, ca în cazul lui Ladima. Arătam, într-un capitol anterior, cum personajul produce o totală „resemantizare" a ființei Emiliei, ceea ce în metafora critică propusă mai sus revine la *re-scrierea mistificatoare*.

Personajele – naratori au funcția „prismatică" definită de Nabokov prin interpunerea acelei conştiințe individuale între autor şi lumea reprezentată. *Prismatice*, construcțiile umane rezultate din povestirea naratorului sunt de aceea relative şi uneori involuntar deformate. „Romanul geloziei" este, din acest punct de vedere, unul al *rescrierii*, cu accentele vindicative ale sensibilității rănite. Pentru că între timpul scrierii şi timpul povestit s-au interpus episoade deceptive, personajul operează – conştient sau nu – o deformare a imaginii celuilalt, reflectat în „construcția" sa. În romanul *Ultima noapte de dragoste...*, personajul „secundar" al Elei este un efect de totală relativizare, întrucât povestirea lui Ştefan Gheorghidiu pleacă dintr-o suferință acerbă. „Obiectivitatea" privitorului este justificat alterată, de unde impresia de „imagine caricată", misoginism etc. Față de „cristalizarea" pasiunii lui Ladima, personajul operează, în sens invers, o „transcriere" / rescriere deceptivă a imaginii femeii. Este implicat aici un *mod narcisiac* de apărare, în fața dublului adorat, desprins în Alteritate. O strofă din poezia lui Camil Petrescu *Iubire* ar putea oferi cheia de lectură a întregului „roman al geloziei": „Cazi, suflete, cu fruntea-n piept,/ Revino cu piciorul drept/ Lângă

femeia cu albastru zâmbet bis.../ Nătâng şi *ocolit Narcis,*/ Răspunde-i cu surâs penalizat, transcris." *(s.n.)* Viziunea „prismatică" nu este relativizantă doar în mod obiectiv, ci, cum se vede aici, şi cu intenţie. „Femeia cu albastru zâmbet bis...", coborâtă de la rangul unicităţii la categoria de obiecte, primeşte replica răzbunătoare, „transcrisă", a bărbatului înşelat. „Ocolit", naratorul se află înşelat în primul rând de propria sa inteligenţă, care a stat la originea *alegerii* şi *a iubirii. Reconsiderarea* unei iubiri încheiate înseamnă, pentru povestirea celui scăpat de „pământul lui Dumnezeu", o *atitudine*, o privire *străină*, o re-transcriere în lumina aspră a „trezirii".

Re-scrierea intertextuală. La Dame aux Camélias

„Transcendenţa" textuală se manifestă şi în construcţia personajelor. Dacă un titlu precum *Patul lui Procust* este unul „reminiscenţă", conform opiniei lui Liviu Călin [3] (de la Léon Daudet, *Le lit de Procuste*, al cărui rezumat ar fi apărut în „Flacăra" condusă de C. Banu, în nr. 15 din 26 ianuarie 1913), este posibil ca influenţele unui subconştient de lectură să fi fost mai numeroase la romancierul nostru modern. Aşa cum preacitatul motiv proustian al *madeleinei* a putut fi pus în relaţie, de Julia Kristeva, cu numele unui personaj, Madeleine Blanchet (din opera *François le Champi* de George Sand), între copleşitoarele – ca număr – exegeze proustiene îşi face loc şi teza potrivit căreia „subiectul" volumului *Un amour de Swann* reia, în profunzime, pe cel al iubirii personajelor lui Prosper Mérimée, mult mai cunoscute prin intermediul libretului şi spectacolului de operă *Carmen*. O literatură „minoră", aşadar, convocată intertextual/tematic în volumul inaugural* al *Căutării timpului pierdut*. Thierry Laget[4] enumeră detaliile care ajută la „identificare". Un prim element este dat de *avant-texte*: prenumele

---

* Chiar dacă în a doua sa parte, mai cercetată şi din pricina excepţiei survenite în formulă: naraţiune la persoana a III-a.

Carmen, în unele bruioane din 1909, îl *precedă* pe cel din operă, *Odette* (de Crécy). La început, nici José, nici Swann nu se simt atraşi de femeie. Ei sunt, totuşi, „robiţi", iar momentul declanşator – provocator se leagă de floarea culeasă şi oferită. (Odette culege „catleyas", sau o crizantemă). Carmen minte ca şi Odette. Dansează şi cântă pentru José. Odette cântă la pian, pentru Swann. Carmen îl părăseşte pe don José pentru un toreador, Odette flirtează cu ridicolul Forcheville. Libretul operei este semnat de Henri Meilhac şi Ludovic Halévy. Or, aminteşte exegetul, Proust afirmă în mai multe rânduri în roman că prinţesa des Laumes are un spirit care „coboară din Mérimée şi a găsit ultima expresie în teatrul lui Meilhac şi Halévy." Swann, arată Thierry Laget, „posedă acelaşi spirit. El este, astfel, aproape predestinat să se îndrăgostească de o Carmen care este creaţia sa. Odette pe care o cunoaştem nu este adevărata Odette de Crécy, ci personajul inventat de Swann." (s.n.)

Într-o postură narcisiacă (ludică), *avantextul* camilpetrescian figurează relaţia cu scrierea *şi* opera *Dama cu camelii (La Traviata)*: „Camil citeşte «La Dame aux camélias»". Bruioanele nu vor da naştere la un roman (ne aflăm în faţa unui *proiect* de roman „nerealizat", cf. Florica Ichim, Camil Petrescu, *Documente literare...*, ed. cit.). Titlul este însă citat de câteva ori în primul roman (deşi rezerva faţă de „metonimia" reprezentată - situaţie de viaţă, „scenă clasică" este afişată, cf. şi Al. Călinescu, *op. cit.*). În pofida *distanţei* luate, structura de profunzime trece, combinat, răsturnat, în cel de-al doilea roman. Cel mai important element de apropiere este oferit de motivul *secretului*, ţinut până în ultima clipă şi dezvăluit partenerului, de un confident.

Re-scrierea intratextuală

Formă de „repetiţie" structurală a personajelor, aceasta este reprezentată, izolat, şi de personajele „seriale": Nae Gheorghidiu, Tănase Vasilescu. „Serialitatea" este invenţia lui Balzac, pe care

Proust o găsea „genială" (*Contre Sainte-Beuve*). Altminteri, există tipul de „rescriere" caracterologică, aceea care dă personajelor un aer de familie. Opera se „autocitează" nu doar în figurile de intratextualitate declarată: *Act venețian*, „personajul romanului (meu) *Ultima noapte...*" etc., ci şi în proiecția repetată a unor individualități consubstanțiale (protagoniştii, instanțe ale discursului în romane).

Excitabilitatea crescută a personajelor, arătându-le adesea gata să dea frâu liber primelor impulsuri, se vădeşte o componentă-cheie a lumii imaginarului camilpetrescian. Sub puterea ei stau deopotrivă, ca o confirmare a energiilor neobişnuite, fața diurnă, a inteligenței, cum şi aceea nocturnă - reflexul de suprafață al pornirilor abisale. Nervoase, senzitive, personajele se recunosc uşor în categoria hipersensibilității. „Precipitarea mintală", ori, dimpotrivă, izbucnirea îndelung alimentată interior sunt caracteristice pentru traseul „trăitului" conştientizat de subiect. În aceeaşi măsură, aluviunile senzualității puternice obstrucează lent, dar sigur, calea luciditătii austere. Periodic, în conştiința personajului se menajează un compromis, un acord între pornirile contrarii şi febrile. Natura „sufletelor tari" predispune la o rezistență pe măsura tentației. Conflictul se instaurează, de aceea, adesea, în momentul dificil al deciziei. A se afla în eroare sau a da curs pornirii irepresibile este de neacceptat pentru personaj. Surprins de propriile exigențe, dator sieşi cu imaginea convenabilă construită în afară, pentru ceilalți, acesta cade pradă adesea unei torturi autoimpuse.

Re-scrierea – o poetică abandonată

„O tragică abdicare de personalitate", „întreprindere jalnică", operă ce „întoarce romanul la începuturile lui hibride, la acea morală socială, demonstrativă (...) din lucrările unor pionieri mânați de idealuri, al căror absolutism auctorial se justifica în ochii lor prin interesele naticí" (I. Negoițescu [5]), romanul *Un om între oameni* apare majorității criticii exprimate *fără constrângeri* drept un eşec de

proporții. Operă de erudiție și documentare imensă, trilogia propune o istorie ficționalizată având o construcție de *personal* uluitoare. Natura personajului este dată de o concepție radical schimbată, ceea ce duce implicit la o paradigmă a-tipică, alterată în totalitate. Personajul *istoric* nu este o noutate în creația autorului. Figura lui Bălcescu, în jurul căruia se țese o lume disproporționat de mare sub raportul economiei și eficienței mijloacelor de construcție a personajului, apare însă legată de o teză la vedere. Dincolo de ideologia „străină", ne întâmpină însă o *re-scriere* (radicală trasformare a esteticii proprii romancierului.) Tot eșafodajul teoriilor despre personaj se năruie cu știință în opera care s-a întors la pre-istoria genului, aceea în care naivitățile de „limbaj" tehnic și compozițional erau scuzabile într-un mod obiectiv.

„Deschiderea" romanului fixează, ireversibil, ruptura de poetica anterioară. Să luăm câteva exemple.

Capitolul *Fuga din fața revoluției* se încheie cu prolepsă narativă: copilașul din brațele Zincăi Petrescu „e cel care, peste douăzeci și șapte de ani, va slăvi și va duce mai departe în fruntea poporului tocmai revoluția lui Tudor Vladimirescu, de care ei fug acum cu toții înspăimântați." (17)

Povestea este proiectată din primele pagini ale romanului ca istorie a *unui personaj*. Procedeul *prolepsei* este extrem de rar în romanele anterioare, firește întrucât nu avem de-a face acolo, nicăieri, cu vreo inteligență care să se supună omniscienței imanente, auctoriale. Revenirile, *anticipările - în – trecut* conținute de povestirea naratorilor sunt ca și absente, pentru a nu diminua tensiunea discursului și a nu știrbi din pasiunea lor de „trăire – în – trecut", timp care, necesarmente, este orb la soluțiile rezervate în viitor.

Tot anticipare poate fi socotită, înaintea prolepsei deja amintite, descrierea pruncului „ce încă nu vorbește decât cu greutate, dar pricepe orice", „stă toată ziua tăcut și parcă gînditor *ca un filozof*"(s.n.), „are ochii negri cu albul catifelat" și „e îmbrăcat cu rochiță groasă, de fată" (*ibid.). Trecînd peste comparația naiv-*

deplasată (imaginează autorul un actor *al romanului vechi,* cu limbajul „personalizat"? Atunci cum se acomodează viziunea cu sectorul, chiar dacă difuz, al neologismelor, d.e.: „albul catifelat al *scleroticei* lor"?) se pot remarca, uşor, trăsăturile dezvoltate în timp ale personajului: sensibilitate exacerbată, fragilitate, predispoziţie maladivă, dominantă feminină. Imaginea tandemului *mamă-copil* se profilează îndeosebi prin sugestie tactilă: „culcat în poala ei"; pităreasa... „ţine strâns la piept trupuşorul cald al copilului"; „ea îl ţine legat de talia ei".

Personajul este purtător al *savoir*-ului:

„Zinca de la Bălceşti le ştie pe toate: semnele vremii, cu ce se vindecă unele grele boale după naştere ale femeilor, cum se aleg ierburile pentru ceaiuri şi (ceea ce a făcut să i se ducă vestea departe, dincolo de Bucureşti, în toată ţara) cum se vindecă albeaţa de pe ochii betegi." (17) Nu ştie însă ce-i aşteaptă şi ce viitor are pruncul ei!

Capitolul *Taina de la han* introduce categoria personajului neinformat: „El (Miai) *nu ştia* că Ichim şi Restea, cei doi feciori ai lui Nedeleu, erau şi ei la curte unde fusese chemat *tot satul.*" (s.n.) (chestiune de *simultaneitate* a prezenţei personajelor în două locuri ale desfăşurării acţiunii).

Deşi „răzbat" vagi ecouri (oglindirea narcisiacă prin nume – psihanalizabilă, motivul „tainei"), discursul care-l aşteaptă pe cititor în mii de pagini îl depărtează definitiv de adevăratul Camil Petrescu.

Nu putem omite însă, aici, opinia exprimată de Mihai Zamfir, autorul unui *Camil Petrescu post-belic* (6), pentru care trilogia semnifică o „carte – refugiu": „Soluţia sa momentană de supravieţuire spirituală a fost ingenioasă, deşi nu absolut originală: refugiul în istorie, în lumea paralelă (şi infinit preferabilă) a secolului al XIX-lea. Criticul distinge, în epocă, un „reflex regresiv salvator" şi la M. Sadoveanu, G. Călinescu etc. O judecată de valoare categorică este formulată: volumul prim constituie, totuşi, „o capodoperă autentică", *dacă* se produce operaţiunea obligatorie – a „punerii între paranteze" (a ideologiei). Autorul eseului găseşte imaginea unui „sat românesc veşnic", tablou căruia „Marin Preda

avea să adauge prea puțin": „o lume de sentimente complexe, puse sub semnul sexualității debordante ce comandă viața personajelor. Totul este înfrumusețare erotică, iar stările sufletești trăite de țărani sunt exact cele trăite de aristocrații pașoptiști."(7)

„Poetica" personajului implică, așadar, *invariante*, dar și surprinzătoare „varietăți", o „re-scriere" văzută simbolic drept *consecvență estetică*, dar și discontinuitate uneori dezarmantă. Toate însă sunt asumate de semnătura autorului.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

1. Francis Berthelot, *Le Corps du héros.Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Nathan, Paris, 1997.

2. Jean-Pierre Richard, *Literatură şi senzaţie*, Ed. Univers, Bucureşti, 1980, pp. 66-68, 120-121. Traducere de Alexandru George şi pentru citatele din Stendhal.

3. Liviu Călin, *De la prototipuri la personajele romanului «Patul lui Procust»*, în „Manuscriptum", nr. 2/1980, pp. 120-126.

4. Thierry Laget, *Un amour de Swann de Marcel Proust*, Gallimard, Paris, 1991, pp.88-89.

5. I. Negoiţescu, *Camil Petrescu astăzi*, în „Familia", nr. 8, august 1990, p.8.

6. Mihai Zamfir, *Camil Petrescu post-belic*, în „România literară", nr. 12, 1-7 aprilie 1993, p.4.

7. *Ibidem*.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOGRAFIE

I

OPERA

PETRESCU, Camil, *Opere,* I-V, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, Editura Minerva, București, colecția „Scriitori români", 1973, 1979, 1981, 1982.

PETRESCU, Camil, *Patul lui Procust,* ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, Editura Minerva, București, 1983.

PETRESCU, Camil, *Publicistică*, vol. I, ediție, prefață și note de Florica Ichim, Editura Minerva, București, 1984.

PETRESCU, Camil, *Teze și antiteze*, B.P.T., Editura Minerva, București, 1971.

PETRESCU, Camil, *Versuri,* ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, E.P.L., 1957.

PETRESCU, Camil, *Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului*, ediție de Alexandru Bojin și Florica Ichim, Editura Minerva, București, 1979.

PETRESCU, Camil, *Note zilnice (1927-1940),* Text stabilit, note, comentarii, indice de nume și prefață de Mircea Zaciu, Editura Cartea Românească, 1975.

PETRESCU, Camil, *Teatru,* vol. I-II, Editura Minerva, București, 1981.

PETRESCU, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, ediție îngrijită de Liviu Călin, Editura enciclopedică română, București, 1971.

BCU IAȘI CENTRU UNIVERSITAR LIBRARY

II
REFERINȚE CRITICE

APETROAIE, Ion, *Literatură și reflexivitate*, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iași, 1996.

CĂLIN, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, București, 1976.

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1982.

CIOPRAGA, Const., *Portrete și reflecții literare*, E.P.L., București, 1967.

CIOPRAGA, Const., *Personalitatea literaturii române*, Editura Junimea, Iași, 1973.

CONSTANTINESCU, Pompiliu, *Scrieri*, vol. IV, Editura Minerva, București, 1970.

CREȚU, Nicolae, *Constructori ai romanului*, Editura Eminescu, București, 1982.

CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, E.P.L., București, 1967.

CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984.

ELVIN, B., *Camil Petrescu – studiu critic*, E.P.L., București, 1962.

GEORGE, Alexandru, *Semne și repere*, Editura Cartea Românească, București, 1971.

HAGIU, ADELA, *Romanul poetico-filosofic*, Editura Institutul European, Iași, 1998

IBRĂILEANU, G., *Studii literare*, Editura Minerva, București, 1979.

IONESCU, Eugen, *NU*, Editura Humanitas, București, 1991.

LEONTE, Liviu, *Scriitori, cărți, reviste*, Editura Cronica, Iași, 1998.

LOVINESCU, E., *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937, Scrieri* 6, ediție de E. Simion, Editura Minerva, București, 1975.

MANCAȘ, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, Editura Științifică, București, 1991.

MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I-II, Editura Minerva, București, 1980-1981.

NEGOIȚESCU, I., *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991.

NEGOIȚESCU, I., *Scriitori români moderni*, E.P.L., București, 1966.

PETRESCU, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura didactică și pedagogică, București, 1972.

PETRESCU, Liviu, *Realitate și romanesc*, Editura Tineretului, București, 1966.

POPA, Marian, *Camil Petrescu*, Editura Albatros, București, 1972.

PROTOPOPESCU, Al., *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978.

SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1976.

SÎRBU, I., *Camil Petrescu*, Editura Junimea, Iași, 1973.

STREINU, Vladimir, *Pagini de critică literară*, vol. I, E.P.L., București, 1968.

VIANU, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, București, 1973.

ZAMFIR, Mihai, *Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian*, Editura Univers, București, 1976.

ZAMFIR, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988.

*** *Camil Petrescu interpretat de...*, ediție îngrijită de Liviu Călin, Editura Eminescu, București, 1972.

III

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

ALEXANDRESCU, Sorin, *Logique du personnage. Réflexions sur l'univers faulknérien*, Tours, Mame, 1985.

ALEXANDRESCU, Sorin, *Analyse structurelle des personnages et conflits dans le roman «Patul lui Procust» de Camil Petrescu*, in „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", Ed. Academiei, 1969.

BAHTIN, Mihail, *Probleme ale poeticii lui Dostoievski*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970.

BAHTIN, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, Ed. Univers, Bucureşti, 1982.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Seuil, „Points", Paris, 1970.

BARTHES, Roland, *Fragmente dintr-un discurs amoros*, in „Secolul 20", (248-250), nr. 8-9-10.

BATTAGLIA, Salvatore, *Mitografia personajului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1976.

BOOTH, Wayne C., *Retorica romanului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1976.

CĂLINESCU, Al., *Biblioteci deschise*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

CROUZET, Michel, *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Flammarion, Paris, 1990.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977.

DEJOURS, Christophe, *Le corps entre biologie et psychanalyse*, Payot, Paris, 1986.

DANGER, Pierre, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert,* Librairie Armand Colin, Paris, 1973.

DURAND, Gilbert, *Figuri mitice şi chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1998.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, (trad. fr.) Paris, Livre de poche, 1985.

ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, (trad. fr.), Bernard Grasset, Paris, 1996.

GENETTE, Gérard, *Figures III,* Seuil, Paris, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes,* Seuil, Paris, 1982.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit,* Seuil, Paris, 1983.

GENETTE, Gérard, *Seuils,* Seuil, Paris, 1987.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction,* Seuil, Paris, 1991.

GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, *Le Personnage,* P.U.F., Paris, 1998.

HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage,* in *Poétique du récit*, Seuil, „Points", 1977.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif,* Hachette, Paris, 1981.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans «Les Rougon-Macquart» d'Emile Zola,* Genève, DROZ, 1983.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, P.U.F., Paris, 1984.

HAMON, Philippe, *Du descriptif,* Hachette Supérieur, Paris, 1993.

JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Ed. de Minuit, Paris, 1994.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman,* P.U.F., Paris, 1992.

KRISTEVA, Julia, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, Paris, 1994.

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman,* Gallimard, Paris, 1986.

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis,* Gallimard, Paris, 1993.

LEFEBVE, Maurice-Jean, *Le nu comme symbole,* in „Cahiers Internationaux de symbolisme", Havré-Lez-Mons, Belgique, f.a.

LEVENSON, Michael, *Modernism and the fate of individuality. Character and novelistic form from Conrad to Woolf,* Cambridge University Press, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'oeuvre littéraure : énonciation, écrivain, société,* Dunod, 1993.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel,* Librairie José Corti, Paris, 1980.

MIRAUX, Jean-Philippe, *L'Autobiographie. Ecriture de soi et sincérité,* Nathan, Paris, 1996.

MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Personnage de roman,* Nathan, Paris, 1997.

MITTERAND, Henri, *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste,* P.U.F., Paris, 1987.

NABOKOV, Vladimir, *Littératures I,* Fayard, Paris, trad. fr. Hélène Pasquier, 1985.

PETRESCU, Liviu, *Romanul condiției umane. Studiu critic,* Ed. Minerva, București, 1979.

PETRESCU, Liviu, *Vârstele romanului,* Ed. Eminescu, București, 1992.

POPOVICI, Vasile, *Eu, personajul,* Ed. Cartea Românească, București, 1988.

POPOVICI, Vasile, *Lumea personajului,* Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997.

POULET, Georges, *L'Espace proustien,* Gallimard, Paris, 1963.

PUECH, Jean-Benoît, *La bibliothèque d'un amateur,* Gallimard, Paris, 1979.

PUECH, Jean-Benoît, *Du vivant de l'auteur,* Ed. Champ Vallon, 1990

RAIMOND, Michel, *Le roman,* Armand Colin, Paris, 1988.

RICHARD, Jean-Pierre, *Literatură şi senzaţie*, Ed. Univers, Bucureşti, 1980, traducere de Alexandru George.

ROSSET, Clément, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Gallimard, Paris, 1984.

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris, 1973.

ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, José Corti, Paris, 1986.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 1978.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman au XX^e siècle*, Pierre Belfond, Paris, 1990.

TODOROV, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1975.

ŢEPOSU, Radu G., *Viaţa şi opiniile personajelor*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

VALETTE, Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Nathan, Paris, 1990.

ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksiek, Paris, 1971.

BARTHES, Roland, KAYSER, W., BOOTH, Wayne C., HAMON, Ph., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.

BARTHES, R., BERSANI, L., HAMON, Ph., RIFFATERRE, M., WATT, I., *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982.

*** *Mimésis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Nathan, Paris, 1992.

*** *Construction / Déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle.* (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines), Clermond Ferrand, 1993.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY